Récit

sur l’ instrument Gmebogosse

et sa pédagogie expérimentale

ce qu’on en dit et ce qui fut médit

récit documenté sous l’angle
des oublis, des tromperies, occultations
et mythomanie qu’ils suscitèrent

auxquels ce dossier répond
selon sources et commentaires

La documentation complète sur les instruments
et les principes théoriques
sont consultables dans le Fonds IMEB déposé à la BnF.

et sur le site misame.org

© Christian Clozier 2010/complété 2022

Table

p 2	Sommaire
p 3	Brève de l'historique
p 6	L'instrument et la pédagogie, immersion et contexte, oublis-tromperies, occultations
p 32	Iconographie, schémas
p 43	Histoire rectifiée de l'émergence du mélisson
p 51	Commentaires et extraits d'articles sur la toile
p 61	Témoignages
p 72	Fin

le numéro des pages correspond à celui des vignettes affichage latéral Aperçu ou Adobe

brève de l’historique

Quelques propos du côté de l'histoire, court aperçu d'une aventure qui sera longue (1973/2009)

. La pédagogie « Gmebogosse » est entrée dans le monde scolaire dans le cadre du réseau des écoles maternelles en janvier 1973, le premier modèle de l'instrument ayant été réalisé en décembre 1972 et les jeux testés dans leur projet dès octobre.

. Un second modèle (version déclinée du premier) a été construit en 1974. Les bas-parleurs des consoles étant différents et un "hacheur" produisant une série prédéfinie de formes appliqué à chacune.

. Un troisième modèle a été mis au point en 1977 dans le cadre d'une opération F.I.C. (Fond Intervention Culturelle) et construit en 10 exemplaires diffusés en différentes villes. De cette époque datent les stages réguliers de formation à l'École Normale d'enseignants du Cher, et d'autres départements. S'y trouvaient vco, vca, micro électret, filtre, générateurs de formes et matrice d'interconnexion des trois cubes pupitres et du cube régie.

Dès lors deux types d'actions sont menées :

- celles de l'IMEB : ces interventions varient, de la séance d'animation ponctuelle à un projet de plusieurs jours type classe culturelle, atelier ou PAC. Les classes concernées vont de la grande maternelle aux lycées. L'IMEB travaille en Région Centre, mais aussi dans toute la France et à l'étranger (15 pays).
- celles des enseignants : les enseignants eux-mêmes assurent, après une formation à l'École Normale de Bourges, le travail pédagogique dans leur classe. Pour ce faire, des réseaux d'utilisateurs sont organisés dans plusieurs départements du Centre avec des instruments tournant d'école en école... Si les enseignants assurent et assument seuls la conduite pédagogique dans leur classe, ils bénéficient d'un soutien régulier de l'Institut et d'une mise à disposition de matériel pédagogique : fiches, bulletin de liaison, jeux musicaux et CD d'extraits commentés de musiques.

D'autres activités ont été menées par des structures, conservatoire, centre ou association comme à Amiens, La Rochelle, Chatenay-Malabris, Valence, et départements limitrophes Indre et Loiret…

. Le prototype du 4e modèle réalisé en 1985 était piloté par un micro-ordinateur Thomson T07. S'il bénéficia de critiques louangeuses, il n'obtint aucune aide (déjà) pour passer du stade prototype (wrapping) à celui de sa construction (malgré les divers plans sons du ministère)..

. Aussi une nouvelle version, le modèle 4M, fut-elle réalisée en 1988 et 1989 et construite par nos soins à vingt exemplaires (dont six furent acquis par la Ville de Bourges et deux par le Département du Cher).

. Ces modèles ont évolué en 1999 sous le nom de 5M. Des mini-discs y remplacèrent les lecteurs de K7, un traitement numérique fut inséré, la spatialisation et l'enregistrement portés à quatre voies. Ils fonctionnaient toujours en 2001 ce qui prouve non seulement la qualité de la production technologique mais aussi l'intérêt des usagers, enseignants et jeunes.

. Le 6e modèle a poursuivi dans cette recherche d'un rapport dynamique et productif entre l'instrument analogique stéréo avec traitements numériques intégrés et les jeux d'une part, le développement des qualités, possibilités et avancées technologiques et sociales d'autre part.
En 1998, la modélisation d'un modèle audionumérique à diffusion sur 4 haut-parleurs est commencée et arrêtée par disparition du marché du micro-processeur utilisé.
Le nouvel instrument, les nouveaux jeux et le transfert des anciens sur les nouveaux supports furent finalement achevés fin 2001. Ils changèrent alors d'appellation pour prendre le nom de "Cybersongosse 6MI".

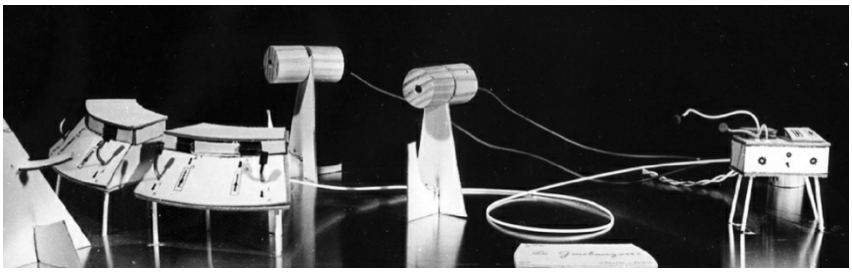
. Le 7e modèle, le 7MI, après plusieurs étapes et projets, a été réalisé en totalité dans les ateliers de l'IMEB. Le premier prototype pour juin 2003 et finalisé (7Mi ou 7Mib) pour juin 2004. Le 7 Mib2 bénéficia d'une nouvelle ergonomie en 2008. Le développement des séries 7Mi n'a été rendu possible à ce moment, que du surgissement de l'accroissement exponentiel de la puissance de calcul des ordinateurs portables et de la capacité des disques durs transportables. Il disposait de 27 potentiomètres linéaires, 88 potentiomètres rotatifs, 90 interrupteurs on/off, 26 sélecteurs à 3 positions, 2 sélecteurs à 4 positions, 3 bâtons de jeu (stick) à 2 dimensions, 2 capteurs à pression (intégrés), 8 capteurs analogiques externes à commandes intégrées ce qui fait un total de 307 accès gestuels différents et simultanés pour traiter les paramètres de créations, transformation ou enregistrement du son, les paramètres des mémoires de gestes et les nouveaux traitements à ceux préalablement enregistrés. 8 sources l'alimentaient et en interne il alignait 24 magnétos numériques, 16 mono et 8 stéréo, 8 mémoires de gestes et 6 traitements en ligne ou série….

Cette longue aventure a bénéficié d'un constant développement. L'instrument a suivi l'évolution des techniques du sonore (7 modèles), et la pédagogie (de l'écoute et de la pratique du son et de la musique), a été évaluée en permanence.

Ses jeux ont constamment été développés et affinés en prenant en compte les remarques des enseignants, l'appétence des enfants pour certains types de sons et les possibilités techniques et instrumentales des modèles successifs.

Quelques vingt-trois tournées à l'étranger ont été réalisées et une moyenne de quelques cent sorties dans les écoles et lycée ont été effectuées chaque année.

Cette aventure du Gmebogosse/Cybersongosse est ainsi marquée et ancrée par et dans ce long partenariat et dans cette interaction entretenue avec les enseignants et les animateurs volontaires et motivés qui nous ont accompagnés, au service des enfants.



La maquette en septembre 1972

le Gmebogosse modèle 2 1974

l'instrument et la pédagogie

Immersion et contexte

oublis, tromperies, occultations

Histoire et aventure de l'instrument Gmebogosse,
de sa technique expérimentale de pédagogie sonore et musicale,
témoignages et commentaires de praticiens,
occultations par certains et détournement par d'autres.

Entrée libre

Dès le début du XXème siècle, certains compositeurs et musiciens "traditionnels " et quelques pédagogues se sont préoccupé de l'enseignement musical aux enfants. Leurs différentes méthodes prirent nom de méthode active, de pédagogies actives appelées de leur nom propre (Jaëll, Dalcroze, Willems, Orff, Martenot, Kodaly…). Actives certes, mais tournées toutes vers des pratiques instrumentales tonalisantes bien pensantes. Évidemment aucune n'avait pour but la pratique, l'écoute, l'expression contemporaine et notamment électroacoustique.

Dans la foulée du vaste mouvement de 1968, Françoise Barrière entreprit des premières animations-initiations pour les enfants à Billancourt, dans le cadre du foyer du Comité d'entreprise Renault *(poste que je reprendrai à son embarquement pour Bourges et dont certaines traces sonores émergent dans le 3ème mvt de la "Symphonie pour un enfant seul"*). Puis elle commença ses premières "animations scolaires" en mars 1970 à Bourges, cette fois dans le cadre de la Maison de la culture. Cette action d'animation fut évidemment maintenue comme un des axes du programme d'actions du GMEB qui nacquit en octobre de la même année. Mais si, par rapport aux instrumentariums assez pauvres des méthodes actives de l'époque les possibilités qu'offrait l'électroacoustique étaient immenses, la pratique s'en avérait difficile, du fait de la délicate maniabilité et du poids des équipements tels magnétophone, micro, amplification …(sans compter la dangerosité des ciseaux).
Si pour un travail de sensibilisation au monde sonore les seules prise de son et écoute /réécoute des enregistrements par l'enfant donnaient des fruits, des possibilités d'expression et de création personnelles étaient alors impossibles à réaliser. Notamment la complexité et la lenteur des opérations de montage rendaient impossibles les travaux pratiques et collectifs.
C'est en se heurtant à ces obstacles dans les animations en milieux scolaires ou amateurs, qu'une autre voie fut recherchée au GMEB à compter de la rentrée 1972.

Le principe en fut, dans le milieu scolaire, et plus précisément alors en classes maternelles, via des jeux de sons collectifs adaptés de ceux connus des enfants, de faire découvrir par une pratique expérimentale, une ouverture à la découverte du monde sonore par l'application des fonctions d'écoute-reconnaissance-mémorisation-échange-construction. Jeux qui, instrumentalement et techniquement ouvraient l'oreille et la gestuelle à l'expression et à la communication sonores et musicales via la création et la manipulation-réalisation en groupes, enregistrées donc ré-écoutables, ré-ajustables ou validées.

J'imaginai alors le Gmebogosse, sa lutherie, électroacoustique, son ergonomie, ses fonctionnalités, ses tablatures, et conçu les principes de cette Technique expérimentale de pédagogie sonore et musicale basés sur la pratique collective de jeux démarqués de jeux dits de société.

Ce projet retint immédiatement l'intérêt de l'Inspectrice départementale des maternelles, Andrée Andraud (qui avait elle-même précédemment participé à un stage "amateur" au GMEB). L'instrument sera techniquement réalisé-construit par J. C. Le Duc, et la mise en sons des jeux pédagogiques sera alors assurée par l'équipe du GMEB, Fr Barrière, R. Cochini, G. Fouquet, A. Savouret et moi-même.

Les premiers jeux furent testés au dernier trimestre 1972 avec/par des institutrices de maternelles volontaires puis mis en application dès janvier 1973, avec leur participation active dans leur classe.

Présentation de l'instrument et de la pédagogie en guise de préambule

Imaginer le Gmebogosse, devenu Cybersongosse, a été la démarche d'un compositeur procédant d'une volonté continue de recherche, de communication et de transmission.
C'est imaginer que chacun peut exprimer son univers sonore, y inviter les autres ou découvrir les leurs.

Mais si au-delà d'une communication sensible, de réception esthétique, la communication doit être de sens, il est nécessaire que chacun participe d'un langage commun. Toute construction de langage se réalise par l'écoute, l'écoute de ce qui l'environne et de ce que l'écouteur fait.

Or si pour faire il faut entendre, il faut savoir quoi entendre pour savoir faire et le faire entendre. Ainsi pédagogie et instrument ont-ils été (et le sont toujours) les deux pôles du projet qui déterminèrent le champ et impulsèrent le travail de conception, de recherche et de réalisation du Gmebogosse.

L'instrument et la pédagogie furent donc développés simultanément, l'instrument s'adaptant, nourrissant la pédagogie et celle-ci exigeant, instrumentalisant celui-là.

L'instrument était électroacoustique et la pédagogie expérimentale. La musique que nous inventions s'appelait elle aussi électroacoustique. Cette nomination il est vrai peu imagée, tient davantage de la définition, mais elle affirme que la lutherie est matrice de l'oeuvre que la sensibilité façonne. Sciences et techniques de la communication pouvaient alors forger des instruments, des concepts, des projets novateurs, pour la création musicale, l'expression sonore, la diffusion. Les modalités d'accès et de manipulation de ces instruments, renversaient les difficultés : si conceptualiser musicalement implique toujours une disposition certaine, penser le sonore est d'un abord ludique d'expression signifiante.

Quant aux moyens de réalisation, caractérisés qu'ils sont d'être des accès intermédiaires, processus ou contrôleurs d'énergies acoustiques et électroniques dotés d'une efficacité "mécaniques" immédiatement opérationnelle, ils répondent au projet et constituent le son souhaité dans une manipulation accessible à tous, comme semblablement de la prise de sons acoustiques, l'enregistrement sonore.

Pour nous compositeurs-auditeurs, la musique électroacoustique était un monde, un espace nouveau qui se découvraient, et pour nous compositeurs-musiciens, elle nous offrait de nouvelles investigations et permettait de quitter les chemins arides de l'écriture du moment pour celle du devenir, et d'établir des relations totalement différentes (formes et contenu) avec le public et les musiciens.

- car y apparaissaient : un monde inouï
  une écoute nouvelle
  un instrumentarium à domestiquer une syntaxe à organiser
  une gestuelle à apprendre
  un espace de travail à définir
  un espace sonore à architecturer
  un temps bi-faces : temps réel / acoustique
  temps différé / enregistré et (re)lecture
- il y avait aussi ce retour à la conjonction dynamique interprète / compositeur écouter, faire, écouter, évaluer, refaire...et un nouveau champ conceptuel à la virtuosité manuelle et cybernétique.
- il y avait encore l'immensité des sons, des continents sonores ouverts à la découverte, sons acoustiques enregistrés et sons électroniques synthétisés, qui forment les cinq grandes familles genres: vocal, événementiel, instrumental, culturel et synthétique.

Mais ces terres encore presque vierges en 1972, (puisqu'historiquement alors datées découvertes de quelques 24 années) l'étaient totalement des enfants, territoire d'une musique insoupçonnée dont l'existence même leur était inconnue.

Avec eux il fallait donc partager :

- pour ne pas garder égoïstement ces richesses
- et pour égoïstement infirmer ou confirmer le fait que cette communication musicale pouvait être à double sens et donc valider des éléments d'un code commun.

Entre l'écoute généralisée et les codes généralisables, l'aventure était lancée.

Et c'est aussi un acte d'alphabétisation, de phonétisation que d'apprendre à parler son et écouter l'autre.

Se faisant, et dans cet usage partagé, se valident se socialisant les fondements de cet esprit musical nouveau comme se développent les clefs qui ouvrent aux voies de la méthode (création) et de l'analyse (communication), qui assurent et donnent référence à l'échange.

L'instrument électroacoustique est alors cette clef. En prémisse au discours, où le sensible s'allie à l'abstrait, l'expression électroacoustique confine aux marges de la narration sonore ouverte à tous. Ainsi microphones et magnétophones (mémoire et écriture orale des sons) amènent au récit, et les synthèse et traitement au symbolique expressif. Avant que le projet formel entraîne au discours, qui selon la prégnance des sons, sera impressif ou abstrait.

C'est l'utilisation de la cassette qui constitua la "trouvaille" du Gmebogosse.
L'ensemble du dispositif est alors constitué en 1972 d'un cube de régie dans lequel sont incorporés deux amplificateurs de vingt watts (l'un pour le canal gauche, l'autre pour le canal droit) de deux projecteurs de son (un par canal) et de deux éléments qui se présentent chacun sous la forme et la grandeur approximative d 'un pupitre de classe. A chaque pupitre se trouvent incorporés deux lecteurs de cassettes". Autour de chaque lecteur sont groupés un potentiomètre de lecture, un sélecteur de canaux (gauche, droite, gauche et droite), un bas parleur de contrôle à niveau réglable, un hacheur électronique, un couple de correcteurs graves aigus pour modeler les sons, et un variateur de vitesse de défilement qui, couplé aux correcteurs, permet d'avoir une action profonde sur la forme et la couleur du son
Lorsqu'on monte le potentiomètre de lecture, on diffuse le son de la cassette sur l'un des (ou les) doux projecteurs de son. On peut donc ainsi mélanger au minimum quatre sources sonores. Fonction capitale, le résultat de ce mélange peut être enregistré, à partir du cube de régie, sur un autre mini-cassette et aussitôt réécouté. Il est alors possible de décider de le recommencer, de le modifier ou de l'utiliser (tel quel ou modifié) dans un mixage plus complexe.
D'autre part, deux microphones permettent de diffuser sur les projecteurs de son et d'enregistrer des éléments sonores faits sur place, en direct. De même, sont prévus, au niveau du cube de régie, les branchements nécessaires à l'enregistrement de tout magnétophone, électrophone ou poste de radio- autant de possibilités offertes pour incorporer aux jeux, pendant (ou entre) nos interventions.
On voit tout de suite les avantages et les applications à donner. Le Gmebogosse permet une approche directe, vivante, du phénomène sonore et musical. Il facilite considérablement les interventions et manipulations qui peuvent devenir de plus en plus complexes au cours de la pratique.

Les jeux pédagogiques d'alors.
Les enfants ont une certaine idée du matériel et de son utilisation habituelle (leur père, leur frère, ont un magnétophone à cassettes, un poste de télévision, etc…), et, de même qu' ils dessinent, créent des objets ou des marionnettes, ils peuvent s'exprimer à partir de sons, créer des montages sonores, jouer avec les sons. C'est pourquoi l'apprentissage des machines et des processus de création est fondé sur un domaine qu'ils connaissant bien et pratiquent souvent, les jeux.

Dans le milieu scolaire où ils ont été le plus souvent pratiqués jusqu'à présent, plusieurs types de jeux furent mis au point par nos soins. Tandis que les uns, faisant appel à des qualités qui vont de l'acuité et de la mémoire auditives à la pratique musicale collective, sont davantage orientés vers l'intelligence de l'univers sonore et musical, les autres, au service de l'expression musicale, tendent, plus particulièrement à affiner ou faire découvrir les gestes instrumentaux à-travers lesquels des intentions musicales peuvent être réalisées.

Pour les jeux collectifs dérivés de jeux connus, on a pris soin volontairement de supprimer toute forme de pénalisation ou d'élimination. Chacun étant en permanence intégré dans le déroulement du jeu peut ainsi saisir un peu plus tard, ou appréhendé d'une nouvelle manière ce qui lui avait tout d'abord échappé ou qu'il avait compris différemment.

À cette époque, le support démocratique d'enregistrement était la K7, à peine âgée de 10 ans. L'instrument et sa pédagogie, la pédagogie et son instrument, "pédagogie de la découverte" et "technique expérimentale de pédagogie sonore et musicale" s'appela alors Gmebogosse (Groupe de Musique Expérimentale de Bourges pour les Gosses). Le principe de base était la pratique collective ce qui n'exclut évidemment pas les actes responsabilisés individuels et solidaires :

- l'enfant est partie prenante d'un groupe (4) pour jouer
- les groupes sont parties d'un ensemble pour réaliser le projet sonore ou musical défini par et entre eux.

La base est donc compétence partagée et dynamique de réseau.

Depuis cette date, les jeux (instrumentaux notamment) ont suivi l'évolution technologique : analogique, audionumérique, numérique et de nouveaux jeux ou de nouvelles possibilités techniques de jeux en ont augmenté le nombre.
Dès 1978 plus de 300 étaient répartis en 3 niveaux-tendances : maternelle / scolaire / tout public classés en 10 catégories aux fonctions différentes regroupant 59 types de jeux en 3 groupes :
- 1er jeux de l'oreille et de l'identification : 3 catégories, 19 jeux
- 2ème jeux de l'apprentissage et de la qualification : 4 catégories, 24 jeux
- 3ème jeux de la création et de la communication : 3 catégories, 16 jeux.

dont les fonctions sont :
- jeux de l'oreille / identification : écoute, découverte, invention
- jeux de l'apprentissage/qualification : reconnaissance, reconstruction, disposition, échange
- jeux de la création/communication : construction, improvisation, composition, diffusion

En fait deux pratiques sont proposées :

a) l'une de "découverte par l'expression"
b) l'autre de "pédagogie par/pour la création".

La première relève d'un parcours

- qui est une mise en jeux-découverte ludique de l'instrument générateur de sons
- qui révèle l'association entre ce par quoi est produit le son (boutons, inverseurs, capteurs...) et ce qu'il est en fonction du geste qui l'a fait sonner, c'est-à-dire comment il a été façonné, comment pour en parler

aux autres et les autres à soi, cela nécessite
une nomination, un repérage spécifique qui
le distingue des autres sons

la seconde se décline en deux modalités :

- celle d'une action circonstancielle de 5 jours
- celle d'une action régulière sur une année et plus.

C'est la maîtrise auditive, conceptuelle et manuelle qui détermine le parcours.
Ce parcours est constitué de différentes catégories de jeux sonores et musicaux, d'écoute, de "virtuosité" et d'expression : écouter, analyser, mémoriser des sons, puis immédiatement faire sonner l'instrument, ensuite analyser, reconnaître, classer, organiser, contrôler, répéter, prévoir, échanger, réaliser. C'est dans ce mouvement circulaire permanent que la qualité advient et non par une progression réductrice de palier en palier. Ainsi dans l'une et l'autre pratiques, la main guide l'oreille, qui se réfléchit dans le cerveau qui contrôle la main.

Au cours de ce processus pédagogique et musical, continu puisque le parcours des jeux s'effectue sans étapes arbitraires, les jeux de l'oreille et de la réalisation étant liés dans la pratique, deux principes portent "le travail pédagogique » ludique et sonore : :

- le principe de plaisir : qui impulse le jeu, la découverte, l'intérêt, la dynamique, la création
- le principe d'action : qui mobilise pour la réalisation et la mise en oeuvre sonore ou musicale le triangle opératoire : main, oreille, cerveau (instrument, écoute, pensée) à fin de représentation, reconstruction, transformation, génération, et diffusion.

La pédagogie expérimentale Gmebogosse recouvre de fait un ensemble de pratiques par lesquelles les fonctions de pédagogie, de création, et d'expression musicales sont pleinement effectives.

L'ergonomie et les différents registres de l'instrument(arium) associé, instrumentalisation des possibles sonores permettent et facilitent un apprentissage très rapide (tous les effets étant reliés aux causes) qui se développe dans le cadre d'une pratique collective et s'adresse à quelle que classe d'âge ou quelque choix d'expression que ce soit.
La pédagogie définie et formulée est en permanente évaluation par ses utilisateurs (enfants et formateurs) et bénéficie de l'extrême diversité de ceux-ci (âge, social, culturel) et des pratiques spécifiques qui en résultent.

L'intention pédagogique proposée n'est pas celle d'un travail du son pour le son, du beau son plastique qui s'écoute pour lui-même et qui mis en collier avec d'autres semblables formerait décoration. Mais celle pour chacun de son rapport au son qui lui-même construit le projet sonore ou musical défini en commun.
Il y a les sons extérieurs que l'on s'approprie par enregistrement des sons et les sons intérieurs que l'on distribue par la diffusion.
Si l'écran de la projection est général, chacun manie son propre projecteur d'intentions et de formules symboliques qu'il partage avec les autres ou ceux qu'il accepte des autres. Les deux moyens pour y parvenir sont l'appropriation, principe qui englobe la nomination - la fabrication - la diffusion et la manipulation sensible qui elle intègre les relations cause/effet et oreille/cerveau. Dès lors le projet peut être sonore ou musical, ce n'est pas la complexité du discours qui importe, mais la riche résultante de toute l'interaction dynamique entre les joueurs-réalisateurs, concepteurs-créateurs.

Un (le) projet de réalisation sonore ou musical défini en commun est mené parallèlement à la pratique des jeux pédagogiques en collectif. Ceux-ci entraînent avec entrain à connaître, différencier, nommer, reconnaître, mémoriser, manipuler des sons. Leur déroulement temporel inscrit dans l'écoute et la mémoire une évidence de la chronologie qui pose par elle-même les questions d'ordre, de séquence et de la relation entre les sons. Les réponses simultanées entre groupes font apparaître le choc esthétique de la rencontre des sons et de leur parcours tous ensembles. Cette structuration sonore de découverte devient consciente et reproductible par la nomination des sons selon des critères, notamment ceux proposés dans la « petite cartographie du sonore » proposée ou bien ceux émergeants de leur pratique. (voir dossier spécifique sur la pédagogie 202 pages sur le site misame.org)

D'autres jeux impliquent une manipulation précise et contrôlée par l'écoute active acquise. Ces manipulations qui fondent l'instrument, instrument, et la main, virtuose, font émerger comment en relation avec le potentiel sonore et selon une intention (ou simplement une expérimentation ludique), se révèlent toute la dynamique et le vaste champ des possibles du rapport cause/effet. Ou le son est façonné par volonté (expression) ou il se découvre et génère lui-même par les méthodes électroacoustiques (impression). En permanence se joue ce double parcours, où, par la cartographie, le voyage se dessine à travers un paysage fait de découvertes, d'attendus et d'inattendus entendus, non seulement les siens mais aussi ceux des autres.

Mais si un son non-enregistré n'existe (en temps réel) que dans le moment ou coïncident sa production et son écoute (déjà au 6ème siècle Isidore de Séville en dressait le constat : « s'ils ne peuvent être retenus par l'homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire »).

Un son acoustique enregistré (précédemment sur un support tangible où il s'inscrivait analogiquement et aujourd'hui par échantillonnage stocké sur une mémoire numérique, sa durée temporelle devenant sa seule figuration) existe encore et encore, réapparaissant à volonté, c'est-à-dire qu'il se lit pour être ré-écouté (temps différé). Dès lors, le son change de statut et de nature, il devient une entité en lui-même, sonore pour l'oreille (réception) mais phonique pour l'esprit (production).

Et si un son inscrit est persistant et se lit, ces manipulations entretiennent comme figures d'expression et d'organisation une analogie très proche avec l'essence même de la rhétorique. En fait une rhétorique sonore et créative, rendue effective de par la nature phonique du son électroacoustique, qui propose à qui s'en saisit, un répertoire de figures interactives entre elles (l'une incitant une autre) qui génèrent un développement structuré, de l'entité à la séquence sonore : figures de forme, de sens, de pensées et de syntaxe

Le langage s'établit alors par cette parole sonore.
Le code n'est pas abstrait. Il est un décalage, une espèce de décalque des valeurs prosodiques acquises "naturellement" et dont les valeurs limites bi-polaires d'opposition (voir « la petite cartographie ») déterminent tout le champ de possibles.

Ce n'est plus la signification, l'analyse, le chiffrage du son lui-même qui devient majeur, mais son potentiel de dialogue et de complémentarité avec d'autres.
Et ces valeurs s'interpellent, et selon la séquence temporelle (déploiement du multiple en unités), et selon la séquence concentrée (repliement du multiple) et ainsi qu'évidemment l'articulation, du mouvement des deux, créant un espace d'expression entre ces deux pôles.

C'est dans cette fusion, dans ce mouvement de tous ces attendus qui la fait naître et l'unifie que se produit "naturellement" l'expression musicale collective nourrie, enrichie de toutes les individualités (et donc de constellations de connotations).

Apparaît ainsi clairement que le Gmebogosse, instrument et pédagogie, est à " pratique modulaire" permettant à l'utilisateur de favoriser telle ou telle pratique à tel ou tel niveau, fonction du contexte de son activité et des buts qu'il poursuit, et ainsi d'être son propre décideur et d'assumer ses propres choix et particularismes.

Il en ressort :
- qu'il n'y a ni catégories sociales ni classes d'âges spécifiques ou déterminées pour la pratique du Gmebogosse et de son alias le Cybersongosse (maternelles, jeunes, adultes...) et pas davantage différents milieux (scolaire, culturel, socio-culturel, hospitalier, rééducation...).
- que les fonctions d'expression, de création, de découverte, d'apprentissage peuvent être situées et pratiquées à différents niveaux mais s'interactiver pédagogiquement :

a- la fonction d'expression sonore : niveau accessible à tous sans "contraintes pédagogiques" (type radiophonique, improvisation, décors et histoires sonores...). Apprentissage par la pratique.

b- la fonction de création musicale, ouverte à tous, mais qui nécessite une certaine formation (contrainte de temps et de répétitions-assiduités) notamment par la technique pédagogique Cybersongosse.

c- la fonction "pédagogie musicale" est en conséquence ou induite par la pratique collective (expression sonore) ou pratiquée dans le cadre d'un cursus de formation, jeune musicien ou animateur (création sonore et musicale) de plusieurs mois.

Situations de la recherche-réalisation de la pédagogie et des jeux 1972 – 1975 et diffusion-communication en multiples horizons

Une première présentation par Françoise Barrière de l'instrument et de la pédagogie expérimentale fut publiée dans la Revue ATAC-Informations **N° 45 de décembre 1972** :

« le G. M. E. B. a cherché une autre voie. Christian Clozier conçut alors le "Gmebogosse", complexe d'appareils électroacoustiques dont la simplicité de manipulation, les possibilités et les applications pédagogiques constituent un réel progrès en animation musicale.
C'est l'utilisation des mini-cassettes qui constitue la "trouvaille" à partir de laquelle a pu être réalisé le Gmebogosse.
Chaque élément du Gmebogosse se présente sous la forme et la grandeur approximative d'un pupitre de classe. A chaque pupitre sont incorporés 2 lecteurs de cassettes, 2 potentiomètres de lecture, 2 bas-parleurs de contrô1e individuel à niveau réglable, 2 correcteurs aigu/grave pour modeler les sons et 2 variateurs de vitesse qui, couplés avec les correcteurs grave/aigu permettent aux enfants d'avoir une action profonde sur le son, forme et couleur, lui-même.
Fonction capitale, le résultat sonore de ce mélange peut être enregistré sur un mini-cassette enregistreur et aussitôt réécouté. 2 microphones pour introduire dans le travail des éléments faits sur place en direct par les enfants sont branchés en permanence, comme sont prévus les branchements pour enregistrer directement le magnétophone, l'électrophone ou le poste de radio de la classe, ce qui permet d'incorporer aux jeux les éléments sonores travaillés par les enfants avec l'enseignant entre nos animations.
C'est en se heurtant à ces obstacles dans les animations en milieux scolaires ou amateurs que le GMEB a cherché une autre voie.

Nous pouvons regrouper les pratiques du Gmebogosse en trois secteurs :

a) <u>Premier secteur :</u> la diffusion.

Il consiste à faire écouter des extraits de musique électroacoustique, afin que l'enfant perçoive la finalité artistique des techniques et manipulations

b) <u>Deuxième secteur</u> : les jeux pédagogiques qui sont classés en quatre séries

1) Jeux de reconnaissance

La première série de jeux porte pour commencer sur l'écoute, la mémorisation, et la reconnaissance du son. Par exemple, intrus, chaises musicales, kim et relais, mer/musique

2) Jeux de manipulation

La deuxième série de jeux porte sur la manipulation des sons. Il s'agit là de faire prendre conscience à l'enfant d'un classement possible des sons.
Exemple : le jeu des dominos, le loto.

3) Jeux de construction :

exemple, le puzzle qui peut se faire avec une série de sons enchaînés (travail horizontal) ou avec une séquence à plusieurs voies superposées (travail vertical ou polyphonique), les petits chevaux, les quatre coins.

4) jeux d'eux :

le jeu le plus libre consiste en une improvisation collective des enfants à partirde cassettes que nous avons auparavant enregistrées sur un schéma musical, où sont utilisées les notions de spatialisation (gauche-droite), de couleurs sonores, de mixage de sons évènementiels (réalistes) et musicaux, avec schéma mis au point par les enfants sur le tableau noir puis réalisé par eux.

Ici comme souvent au cours des jeux, les éléments de l'improvisation pourront être "auto-élaborés" en prise de son sur place par les enfants et aussitôt remis dans le jeu.
Exemples : bataille navale, paysage sonore qui consiste pour les plus jeunes à recréer une ambiance, un paysage sonore (la ferme, la ville, etc…)

c) <u>Troisième secteur</u> : la réalisation

Ce secteur représente la finalité artistique des possibilités de création musicale et sonore du Gmebogosse. Peuvent être réalisés des improvisations libres, des musiques, des musiques d'application (cf le principe analogue d'animation qui peut-être utilisé pour les images super 8, Vidéo) ou des montages de style radiophonique, des montages sonores pour accompagner une poésie (liaison avec un professeur de français de l'établissement), ou ce qui bon leur chante. (Nous rappelons ici que tous les sons que les enfants préparent, assemblent et mixent sont enregistrés/ enregistrables par le mini-cassette enregistreur de la régie et réintroduits dans les lecteurs de K7 des pupitres en feed-back continuel »

Ce texte, lu outre atlantique, est mentionné par *Eric Drott* dans son livre : ***"****Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981, éditions Berkeley, University of California Press* ***:*** *for information on GMEB, see : - "Groupe de Musique Expérimentale de Bourges ", ATAC- Informations n°41 (May 1972); Françoise Barrière, "Le Gmebaugosse : Nouvelle technique de pédagogie musicale," ATAC-Informations n°45 <u>(December 1972)</u> - and Roger Cochini, "Le Gmebogosse," revue Faire 2-3 <u>(GMEB 1974).</u>*

Dès **avril 1973**, la diffusion-communication via des articles nationaux et internationaux firent connaître le Gmebogosse :

Anne REY *" Le Monde" 13 avril 1973*

Un mardi matin, à l'heure des premiers cafés arrosés, dans les bars de la rue Moyenne, un homme sort de la Maison de la culture de Bourges.
A l'arrière d'une 404 break, il pose avec précaution des engins recouverts d'épaisses housses brunes. Certains paraissent lourds, ventrus et asymétriques. Un autre ressemble à un bar roulant ; il y a aussi de petits haut-parleurs et des pieds métalliques démontables. Les portes claquent, le moteur tourne : ce matériel sera dans vingt minutes à Vierzon, déchargé avant que la cloche sonne dans l'une des classes du CES, Albert - Camus.
" Chaque élément, écrit Christian Clozier qui l'a imaginé, et construit avec l'aide de Jean-Claude Le Duc, se présente sous la forme et la grandeur approximatives d'un pupitre de classe…."

Jean Michel DAMIAN *"Politique hebdo" 21 juin 1973*

A Bourges, des enfants de la maternelle créent de la musique électroacoustique. Ils sont ravis. C'est une invention de génie, comme le fil à couper le beurre ou l'œuf de Christophe Colomb. Sous l'appellation imprononçable de Gmebogosse , voilà une expérience qui risque de faire date dans l'enseignement.

Dietmar Polaczek *"Süddeutsche Zeitung" Münich, 6 juillet 1973*

"…Einige Exemplare des Gmebogosse Prototyps eines einfach zu bedienenden Steuergeräts wurden gebaut, die Kindern das spielerische Vertrautwerden mit elektroakustischen Phänomenen erlauben, das Vergleichen, Erkennen, Unterscheiden und scliesslich das aktive Kombinieren von muskalischen Elememten…"

Gerhard Schroth *"Frankfurter Allgemeine Zeitung", 24 juillet 1973*

*"Gmebogosse schiesst den Vogel ab" "… Weiter fortgeschritten sind die Versuche mit dem "Gmebogosse", einem von Clozier fur pedagogische Zwecke entwickelten elektronïschen Itlnstrument~ Seit einem halben Jahr erproben die Padagogen der Gruppe den Apparat in Kindergarten und Schu*len *von Bourges und Uffigebung…"*

R. de P. *"Clarin" (Buenos Aires), 11 août 1973*

"…Generalmente se cree que la educacion musical infantil debe orientarse al conocimiento de las obras deI pasado o a la practiva en bandas ritmicas y las limitativas actividades corales. Sin excluir estos caminos, el ejemplo del grupo de Bourges abre nuevas perspectivas, como una afirmacion de que los procedimientos tecnicos no impiden la aprehension sensible, y que el disfrute emotivo tambien esto presente en la nueva musica. Todo dependeV deI medio de abordaje."

Sud-Ouest *Sigma 16 novembre 1973*

“Grâce au Gmebogosse, des compositeurs de 4 ans au Grand-Parc“ … Hier, au Grand-Parc, un extraordinaire dynamisme a régné parmi les vingt-cinq gosses de l'école maternelle proche, qui ont découvert le drôle d'appareil du G. M. E. B… “

Jacques Lonchampt *“Le Monde“, 30 novembre 1973*

"L'art et l'ordinateur au "Sigma" de Bordeaux" … Le groupe de musique électronique de Bourges fait un excellent travail pédagogique avec son "Gmebogosse" pendant huit jours pour les enfants des maternelles et des cours élémentaires..."

Margareta Mangs Teles *“Nutida Musik“ 2ème semestre 1973, Stockholm*

"… Christian Clozier hade en idé am hur det skulle ga till och utvecklade tillsammans med Françoise Barrière, Roger Cochini, Alain Savouret och en ung_musiklärare, Gérard Fouquet ett system som de kallar gmebogosse (gosse=barn). De lät konstrudra enheter som fungerar oberoende av varandra…."

Tiroler Tageszeitung, *26 mai 1973, Autriche*

"Ruhrigue Lehrer… Die französischen Musiker gigen nun vom Gedanken aus, dass Kinder unserer Generation mit den heute alltäglichen akustischen Geräten, wie Radio, Plattenspieler, Tuner, Fernseher, selbst spielen möchte, was ihnen von den Erwachsenen verwehrt wird…."

Utrechts Nieuwsblad, *26 janvier 1974, Pays-Bas*

De GMEB is eçhter niet alleen voor een reeks concerten haar ons land gekomen, zij geven ook demonstraties met de eveneens door de GMEB ontwikkelde Gmebogosse, een elektronnisch speelapparaat, waarmme kinderen nun eerste muzieklessen kunnen krijgen…“

Au fil des années, le Gmebogosse tournera dans 117 villes du Cher, 91 villes de France et 31 villes de 14 pays. La première tournée se déroulera en Autriche (Innsbrück, Klagenfurt) en mai 1973, la seconde aux Pays-Bas (Utrecht) en janvier 1974 (cf extraits précédents).

La diffusion de l’information fut donc immédiate et réelle. Le Gmebogosse retenait l’attention étant alors le premier et seul instrumentarium électroacoustique doté d’une pédagogie associée, expérimentale et inter-relationnelle.

En 1975, un nouvel article publié dans notre Revue FAIRE n° 2/3 présentait le quoi et le comment des jeux situant là où nous en étions de la recherche, de la pratique et de la réalisation de la pédagogie et des jeux que je cite dans son intégralité.

Présentation du Gmebogosse

Instrument électroacoustique à l'usage de tous jusqu'à l'âge de la surdité, conçu par C. Clozier et réalisé par J.C. Le Duc.

Technique expérimentale de pédagogie sonore etmusicale, définie par C. Clozier, pratiquée et ajustée dans la pratique par F. Barrière, R. Cochini et G. Fouquet.

l' instrument

C'est l'utilisation des mini-cassettes qui constitue la "trouvaille" à partir de laquelle a pu être réalisé le Gmebogosse.

Chaque élément du Gmebogosse se présente sous la forme et la grandeur approximative d'un pupitre de classe. A chaque pupitre sont incorporés 2 lecteurs de cassettes, 2 potentiomètres de niveau, 2 bas-parleurs de contrôle individuel à niveau réglable, 1 hacheur, 2 correcteurs aigu/grave permettent aux utilisateurs d'avoir une action profonde sur le son (forme et couleur) lui-même.

Le lecteur de cassette, comme l'on sait, est d'une manipulation élémentaire puisqu'il se met en route automatiquement dès qu'il est enclenché. L'utilisateur enclenche donc une cassette et entend individuellement par son petit bas-parleur les sons qui y ont été préalablement enregistrés soit par nos soins, soit par lui-même et le groupe de travail.

Lorsque l'utilisateur monte son potentiomètre individuel, le son de sa cassette sort par un amplificateur de 20 W sur un projecteur de son général. On peut ainsi mélanger 8 sources sonores sur 4 projecteurs de son si on dispose des 4 pupitres.

Fonction capitale, le résultat sonore de ce mélange peut être enregistré sur une mini-cassette enregistreuse et aussitôt réécouté. Deux microphones pour introduire dans le travail des éléments faits sur place en direct par les participants sont branchés en permanence, comme sont prévus les branchements pour enregistrer directement un magnétophone, un électrophone ou un poste de radio, ce qui permet d'incorporer aux jeux d'autres éléments sonores.

On voit tout de suite les avantages et les applications à donner. Le Gmebogosse permet une approche directe, pratique, vivante du phénomène sonore, il facilite considérablement les interventions, manipulations qui peuvent devenir de plus en plus complexes au cours de la pratique.

La technique expérimentale de pédagogie sonore et musicale

Les séances "Gmebogosse" sont expérimentées aussi bien en France qu'à l'étranger et plus régulièrement en milieu scolaire (4 -15 ans) dans la région du Cher depuis trois années. Leur contenu est fondé sur les "moments musicaux" dont la pratique est proposée aux enfants par: des jeux d'écoute, des jeux de découverte du domaine sonore, des jeux de reconnaissance et de mémorisation, des jeux de construction et des jeux d'expression.

C'est grâce à l'information par l'écoute, le développement de "l'oreille", l'apprentissage et le faire des manipulations mis en œuvre dans ces jeux que le musicien amateur, enfant ou adulte, acquiert la pratique de l'instrument et la connaissance des causes et des effets musicaux, qui lui permettent librement et consciemment, de s'exprimer au travers de ses réalisations sonores.

1) Les jeux d'écoute : Relais - Dominoculturel – Voyage musical.

Il s'agit de donner à entendre et à écouter non seulement des musiques de tradition occidentale et des musiques électroacoustiques, mais aussi toutes musiques (extra- européenne par exemple) rarement ou parcimonieusement diffusées par les mass-média. Au moyen d'une importante collection de cassettes préenregistrées, les enfants peuvent se confectionner un programme de musique non stop pour lequel une attention particulière est portée aux rapprochements et aux enchainements (domino culturel). Il peuvent aussi établir un parcours géographique pour réaliser un grand voyage musical.

A travers cette écoute vivante et active, les enfants ont les moyens non seulement de se familiariser avec la tradition occidentale qui est encore souvent la seule base de notre connaissance musicale mais aussi de découvrir que d'autres musiques existent, se perpétuent et se développent.

Rappelons que n'importe quel appareil (magnétophone à bobines, à cassettes, électrophone ou récepteur radio) peut être raccordé au cube de régie du Gmebogosse.

II) Les jeux de découverte : L'Intrus - Le jeu des différences

Ces jeux répondent à une nécessité qui est importante pour les enfants, celle de découvrir et de se familiariser avec le domaine sonore. Jusqu'à un âge avancé l'enfant progresse dans un environnement sonore dont il fait petit à petit l'apprentissage. Son ouïe se développe grâce à la pratique quotidienne et progressivement le côté utilitaire du son prend le pas sur le côté expressif. Souvent même, un peu plus tard, par manque d'ouverture ou par protection contre cet environnement, il dispose d'une écoute très sélective au point qu'il n'entend qu'une infime partie des informations sonores qu'il reçoit.

Avec le magnétophone et le microphone (et même pour les très petits la cassette n'a plus de secret) l'enfant se rend compte qu'il peut capturer le son, le modifier et l'utiliser à des fins expressives. Encore faut-il, vis à vis de ce son, qu'il soit muni d'une bonne compréhension et du recul suffisant indispensable à cette expression.

Les jeux de découverte sont là pour lui proposer un minimum de points de repères les essentiels et si possible les plus simples que "l'intrus" et plus généralement "le jeu des différences" aident à mettre en évidence. Il n'est pas question d'imposer ni de retenir par cœur le vocabulaire simple qui supporte ces quelques notions, mais plutôt de les dégager par des comparaisons auditives. Ainsi avons-nous pensé à présenter le domaine sonore au moyen de cinq familles : les sons d'origine instrumentale (au sens large qui inclue tout acte instrumental), les sons émis par la voix, les sons qui témoignent d'un événement, les sons qui existent en tant que référence culturelle et les sons que l'on peut obtenir par synthèse électronique. Il faut noter qu'aucun "à priori", aucune discrimination ne régit cette proposition où les sons de toute origine sont considérés comme "propres" à l'expression musicale.

Il faut remarquer d'autre part que ces familles sont générales et souples (au point d'être parfois susceptibles de recoupements) et qu'elles ont l'avantage d'être simples en faisant un recensement complet de tout ce qui peut être entendu. Leur logique apparaît aussi bien dans la situation où on entend les sons (puisqu'elles correspondent en fait à un premier réflexe auditif de classement) que dans la situation où on les utilise (des mêmes traitements électroacoustiques donnent naissance pour chacune d'entre elles à des effets spécifiques).

Il restait à préciser les familles au moyen des paramètres électroacoustiques de temps, espace, timbre, registre des hauteurs, intensité, etc ... Toutes ces précisions ont servi de base "au jeu des différences". A titre d'exemple, pour mettre l'accent sur la notion de temps, un élément sonore appartenant à une seule famille sera donné à entendre trois ou quatre fois comme seule variation la durée, ou bien le temps, l'ordre, la forme, etc ... Il appartient ensuite aux enfants d'écouter, de découvrir et d'expliquer.

<u>III) Les jeux de reconnaissance et de mémorisation</u> : Chaises musicales - Pigeon vole - Domino - Loto - Kim.
Cet autre ensemble de jeux où il faut reconnaître un son, un motif, une séquence, ou un extrait de musique requiert une attitude encore plus active de la part de l'enfant. Il est conçu pour développer des facultés musicales telles que la mémoire et l'acuité auditive.

- Le jeu des chaises musicales et le jeu du pigeonvole sont basés sur un principe identique. Un élément sonore est proposé. Il est mémorisé et doit être reconnu dans un ensemble d'autres éléments.

- Le jeu des dominos consiste à enchaîner des éléments qui ont été au préalable répartis en égale quantité sur plusieurs cassettes. Sur chacune des faces d'une même cassette un seul élément se répète en boucle. Plusieurs cassettes sont distribuées aux différents groupes d'enfants de manière à ce qu'un groupe puisse reconnaître dans ses cassettes un élément proposé. Lorsqu'un groupe reconnaît cet élement, il part entendre le son contenu sur l'autre face de sa cassette qui devient le nouvel élément à retrouver. Ainsi le jeu s'enchaîne.

- Le loto: le joueur doit reconnaître parmi les éléments sonores qui se déroulent sur cette cassette et qu'il écoute sur son bas-parleur, celui que, dans le même temps, l'animateur fait entendre à tous sur l'un des haut-parleurs. Aussitôt qu'il le reconnaît, le joueur le fait entendre à tous sur le haut-parleur resté libre et ceci jusqu'à ce que change l'élément à reconnaître.

- Le Kim: le joueur dispose sur sa cassette d'un élément unique qu'il écoute avec son bas- parleur. Il doit reconnaître si cet élément appartient au mélange que lui fait entendre l'animateur sur l'un des haut-parleurs. Si tel est le cas, il doit combler le trou chaque fois provoqué par la disparition de l'élément du mélange en faisant apparaître le sien sur le second haut-parleur.

Cet ensemble de jeux complémentaires fait appel à plusieurs types de reconnaissances: le jeu des dominos par exemple à la reconnaissance, après mémorisation d'un élement dans une collection; le jeu de loto à la reconnaissance par comparaison avec un élément simultané; le jeu de Kim à la reconnaissance d'un élément isolé par rapport au même élément en situation musicale; autant d'attitudes requises lors de l'écoute ou de la réalisation.

<u>IV) Les jeux de construction</u> : Les puzzles - la Maquette.
Ils permettent aux enfants de toucher du doigt les problèmes de structures musicales et les problèmes de rapports musicaux entre éléments sonores.

- Le puzzle est composé d'un modèle à analyser et d'éléments à assembler selon le modèle. Nous entendons moins par modèle une structure à reproduire exactement qu'une proposition musicale dont les enfants s'efforcent de retrouver l'esprit et par rapport à laquelle ils situent leurs propres tentatives de reconstitution.
Ce jeu est riche en possibilités et il est présenté sous trois formes principales: le puzzle de montage, le puzzle de motifs, le puzzle de mixage; chacun d'entre eux éclairant des types de rapports différents entre éléments sonores.

- La maquette reprend à un autre niveau les principes du puzzle puisque c'est avec des matériaux "bruts" que les joueurs doivent reconstituer le modèle. Ce jeu requiert, de surcroît, une attitude instrumentale car les éléments doivent être manipulés et travaillés en cours d'organisation.
Si les "puzzle" et la maquette demandent aux enfants dans un premier temps un effort important d'analyse, ils les confortent dans un second temps à un apprentissage réel de l'expression musicale collective.

V) Les jeux d'expression (causes - effets)

Les jeux ont un véritable rôle de catalyseur. C'est grâce à l'expérience que les enfants se procurent eux-mêmes les moyens de leurs réalisations, tant au niveau de la conception qu'au niveau de la pratique. Ce sont les actions qu'ils exercent sur le potentiomètre, le variateur de vitesse, les correcteurs et le hacheur dont les pupitres sont dotés, qui leur permettent d'en tester directement les effets. Ils se rendent compte que ces effets lorsqu'ils sont issus de manipulations identiques sont différents suivant que celles-ci sont appliquées à l'une ou à l'autre des familles de sons proposées dans les jeux de découverte. Cet aller - retour entre jeux d'expression et jeux de découverte les amène à mieux appréhender le domaine sonore.

D'une manière générale, le tableau suivant donne une idée plus précise des relations qui lient entre eux les jeux et en dégage les aspects complémentaires. On aperçoit entre autre comment les jeux de découverte nourrissent les jeux d'écoute et de reconnaissance et comment les jeux d'expression alimentent les jeux de constructions et les réalisations: en effet, les jeux d'expression ne sont ni séparés des autres ni joués isolement. Ce ne sont pas des exercices fastidieux (des gammes) qui perdraient aux yeux des enfants leur sens premier mais ce sont des jeux de pratique.

L'énumération des jeux ne correspond en rien à un ordre hiérarchique ou chronologique d'apprentissage, mais elle représente les bases autour desquelles les séances sont équilibrées. D'autres part, ce ne sont pas les règles, mais le contenu qui déterminent la difficulté des jeux. Les règles sont simples et connues de la plupart des enfants de tout âge. En revanche un même jeu peut être considéré comme plus ou moins difficile suivant que les degrés de différenciation des éléments qui le compose sont plus ou moins serrés. C'est-à-dire que chaque famille de jeux est échelonnée suivant des degrés d'intérêts ou de complexité différents et que c'est l'agencement de ces jeux convenablement choisis en regard des étapes du développement de l'enfant qui constitue la véritable progression de la méthode.

VI) Les réalisations : Musiques - Expression de type radiophonique - Paysages sonores – Réalisations de nouveaux jeux - etc ...

La réalisation représente évidemment la finalité essentielle du Gmebogosse car aussi bien la fabrication de l'instrument que la conception des jeux pédagogiques sont au service de l'expression. Les formes de réalisation sont multiples et notre expérience dans les classes nous a appris que non seulement les enfants ne manquent pas d'idées mais que le Gmebogosse répond à un réel besoin expressif.

Il est important de rappeler qu'autour du magnétophone enregistreur sont branchés deux microphones en permanence et que si pour la nécessité des jeux les cassettes étaient préenregistrées par nos soins, les enfants disposent pour les réalisations des cassettes vierges qu'ils enregistrent suivant leurs besoins. Bien entendu, tout est pris en charge par eux-mêmes à ce moment là depuis la prise de son jusqu'au produit final. Si cela est nécessaire nous complétons nous-mêmes sur leur demande leur collection de sons avec des éléments sonores auxquels ils n'ont pas accès dans leur lieu de travail: sons électroniques, etc ...

Remarques : Afin de simplifier la présentation, la technique expérimentale de pédagogie musicale a été décrite au moyen des jeux pour en éclairer les fondements. Ces fondements seront développés dans un texte à paraître dans la revue Faire N° 4,

Immersion et contexte,

Le numéro 29 d'octobre 1983 d'une revue du CENAM aujourd'hui disparu, *" les Cahier de l'animation musicale "* dont le titre était ÉLECTROACOUSTIQUE ET PÉDAGOGIE confirme historiquement cette antériorité, le rôle pionnier du Gmebogosse. Les articles-bilans et contextuels portaient sur les activités "pédagogiques" à cette date des différents groupes et centres électroacoustiques. Leurs textes, nous le verrons plus après, sont étonnement d'une grande défiance sur l'intérêt de mener ce type d'actions. Parallèlement musicologues et pédagogues n'y portèrent alors aucun intérêt. Seul le milieu enseignant s'y investit.

Quant à nous, le premier texte concernant le Gmebogosse et sa pédagogie (cf ci-avant) fut diffusé en décembre 1972. La principale publication "tout public" publiant des éléments de bilan eut lieu dans notre revue Faire 2/3 éditée en 1975 .

Les livrets pédagogiques et manuels instrumentaux, furent eux actualisés, développés, adaptés à chaque nouveau modèle et les collections sonores des jeux furent diffusés auprès des enseignants praticiens en édition GMEB (faute d'éditeur parisien).
Le travail d'évaluation, de formation avec les enseignants fut constant et les réflexions théoriques développées parallèlement. Des éléments furent publiés dans les articles des Académies 1996, 1999 et 2002. Les publications rattachées aux tournées et conférences essaimèrent ponctuellement et chaque nouveau modèle de l'instrument fut annoncé avec nos vœux de bonne année.

Tout ce programme fut donc développé, les cycles de formation assurés, les tournées effectuées, qu'elles soient en France ou à l'étranger et la transmission-communication effectuée.
Petit fils, fils et neveu d'instituteur et trices, dont ma mère conceptrice d'une efficiente méthode de lecture, génétiquement j'étais enclin, "obligé" et déterminé à investir ce chant de la pédagogie et de la transmission, que ce soit via la recherche pédagogique, la lutherie et les actions en villes mais tout autant dans les villages immergés dans les forêts profondes du Berry où les instits étaient toujours les hussards noirs de la République…

Le fonds patrimonial des GMEB/IMEB étant déposé à la BnF, les personnes intéressées peuvent y consulter les archives pédagogiques, techniques, photo-vidéographiques et sociétales concernant les Gmebogosse, mais aussi les Gmebaphone, Festival, Concours, Recherche Développement... Plus facilement et décentralisés, quelques 48 dossiers de quelques 10 000 pages traitant de ces sujets sont en consultation libre sur le site misame.org

Les chapitres précédents expliquent pourquoi, lorsque l'article « *Le GRM et l'histoire de l'éveil musical en France par François Delalande, 2001*, tomba sous mes yeux googlelisés, mon éveil s'en trouva réactivé après lecture. Certes, je n'ignorais pas que les manipulations et rétentions de l'information existaient depuis longtemps, notamment dans les diverses parutions maison : « *Cahier Recherche/Musique 1 Pédagogie musicale d'éveil (1976), "Le jeu-la musique » Forum de l'animation musicale 2 (1978) ou "la musique est un jeu d'enfant (1997)* et que décidément il fallait y répondre et infirmer toutes malintentions.
Car en cette année 2001, alors que le Gmebogosse était pratiqué depuis 28 années et que le sujet soi-disant traité portait sur l'histoire de l'éveil musical en France, l'article faisait malencontreusement accroire selon la formulation même du titre où celui-ci est prémisse que cette histoire relevait du GRM seul, voire d'une personne, Delalande.
Or les citations nationales et internationales précédentes, et sur l'instrumentarium et sur la pédagogie expérimentale Gmebogosse, apportent réfutation absolue à cette appropriation sans vergogne.
Je décidais en conséquence d'apporter, quand bien même les évènements sont anciens, sources et commentaires pour éclairer cette histoire, celle du Gmebogosse, qui fut une extraordinaire aventure musicale-laïque et obligatoire.

Ainsi je mettrai en regard de l'article 2001 "*Le GRM et l'histoire …*" les différents propos des différents acteurs publiés dans la revue du CENAM **1983** (soit dix ans après le début de l'aventure Gmebogosse **1973),** puis quelques autres manifestant une constance rigoureuse dans le déni voire la falsification de l'indélicat "autocentré historien".

<u>GRM "Une pédagogie musicale concrète" F. Delalande</u>

- Avec les enfants, le problème est plus complexe et suppose une réflexion sur les objectifs. Contrairement à d'autres centres, Gmeb, Cemamu, nous n'avons jamais cherché à mettre l'électroacoustique à la portée des enfants. Ce ne sont pas les machines mais les attitudes face au son qui rapprochent, comme nous le constatons, la recherche musicale enfantine de celle de l'adulte.

- Analyser les conduites musicales chez l'enfant comme chez le musicien professionnel, ce sont les deux axes d'une recherche fondamentale. Nous avons déjà posé quelques jalons.
Quant à la démarche pédagogique, nous avons pu en présenter une synthèse, fondée sur l'observation de dizaines d'expériences menées par des éducateurs de la France entière.
On substitue à une pédagogie du savoir et des techniques, nécessairement spécifiques, d'une culture particulière, une pédagogie des conduites universelles de production et d'écoute.

Faut-il construire des machines pédagogiques ?
- On se demande pourquoi les musiciens, dès qu'ils touchent à la pédagogie, adoptent des procédés inspirés du marketing. Maintenant on vend des machines portant l'étiquette d'un centre de recherche. C'est encore une pédagogie de marque. De quoi avons-nous l'air, nous qui proposons un mot aussi modestement banalisé que celui « d'éveil»?
- Il était du ressort du GRM, prenant acte de ce comportement concret d'exploration du son typique du jeune enfant, de contribuer à formuler les buts et les moyens de la seconde tendance, que nous appelons éveil. Pourquoi éveil? Parce qu'il s'agit bien d'éveiller (au lieu de les réprimer) des comportements qui sommeillent en chaque enfant.
- La musique retrouve dans la classe sa dimension éminemment collective. Est-il donc bien utile d'adapter le studio aux capacités de l'enfant (comme le fait avec ingéniosité le Gmebogosse ?). La pression de la modernité obligeait à leur offrir aussi les moyens de la synthèse numérique.
- Un cahier consacré aux applications pédagogiques de l'électroacoustique s'il ne peut pas pousser très loin une critique des outils techniques de la pédagogie demande au moins qu'on l'aborde. La musique électroacoustique est technique par ses outils mais très peu encore par sa pensée. Les musiciens ont retrouvé une naïveté de l'oreille devant le son et une imagination concrète dans les développements qui rendent possible une pédagogie fondée sur les comportements spontanés de l'enfant.

GRAME " Pédagogie nouvelle ordinaire ou comment l'ordinateur monte la gamme"
Pierre-Alain Jaffrennou, James Giroudon, Françoise Monneret, Yann Orlarey
- Des expériences, des initiatives ponctuelles apparaissent ici et là avec plus ou moins de bonheur.
La plus originale en ce qui concerne l'initiation musicale, véritablement dans la ligne d'un retour à l'expérience sensible de l'entendre et du geste musical (voir en particulier les travaux et écrits de Claire Renard) et qui mériterait un accueil plus large est celle issue de l'expérience électroacoustique telle qu'elle est pratiquée notamment au GRM.
- Pédagogie et recherche"
N'étant pas des professionnels de la pédagogie musicale - bien que participant à des actions de sensibilisation ou de formation dans le domaine des musiques électroacoustiques- les membres du studio lient leur pensée pédagogique à leurs pratiques de compositeurs et de chercheurs -notamment en informatique musicale et en expression vocale- Il s'agit donc d'une activité pédagogique en amont immergée au sein des thèmes de recherche actuels du studio.
- Des technologies innovantes pour quelles pédagogies ?
Proposer des alternatives à l'apparition de projets consistant à élaborer des copies en réduction des matériels du studio de composition (synthèse analogique notamment). A vouloir réduire le potentiel technologique actuel susceptible d'entrer au service de la découverte et de l'invention musicale, à un oscillateur commandable en amplitude et fréquence, on risque bien de ne faire que « pisser les générateurs» selon le bon mot de Pierre Schaeffer.

l'UPIC "Unité Polyagogique du Cemamu" Georges Charbonnier
- Le système Upic se trouve implicitement supposer - avec raison - que la maîtrise du dessin (peut-être *par le biais de la maîtrise de l'écriture) est familière à tous… On peut remarquer aussi une « disparition du langage ». L'usager, si son intérêt est pleinement éveillé a presque la possibilité de ne pas nommer. Toute son attention est portée vers le résultat musical qu'un geste modifie.*
- Un système tel qu'Upic donne accès à la musique dans la mesure où il un accès plus « direct » à la sensibilité.
Toutefois il ne faut pas se dissimuler qu'il y a un lien direct entre dessin et son. Que, par conséquent, la maîtrise du dessin est première. Que cette maîtrise est d'ordre géométrique. Que nommer et mesurer reparaissent aussitôt. Que le système Upic est un incomparable éveilleur mais que, dans un stade second, l'utilisateur «éveillé» devra refaire, pas à pas, le chemin qu'il avait évité.

GMEM "La pédagogie aux créateurs" Lucien Bertolina
Nous ne pouvons prétendre exercer au sein du GMEM, une activité pédagogique qui s'appuirait sur des pratiques d'éveil et d'enseignement. Nous ne sommes ni des animateurs, ni des professeurs. Nous sommes un collectif de compositeurs et revendiquons notre statut de créateur.
La notion d'animateur nous irrite en ce sens qu'elle masque les réels problèmes du rapport du public à la création. Elle dénature à mon sens le rapport à « l'objet d'art » et tend à le réduire à un objet de consommation sous prétexte de culture pour tous. La Culture pour tous ? Oui ! mais sans artifice.

GMEA

L'atelier réalise de nombreux concerts, stages, week-end de formation, émissions de radio, animations scolaires, il anime un atelier hebdomadaire d'initiation. Signalons la réalisation d'un instrurnentarium regroupant des structures Baschet, magnétophones, synthétiseur... Tous les éléments sont modulables et peuvent être utilisés à la fois par des enfants dès cinq ans et des adultes.

GMEB " Les 10 ans du Gmebogosse" Andrée Murat, rédactrice de la revue

Rappelons d'abord quelques épisodes de son histoire pour les lecteurs qui n'auraient pas eu la chance de lire la collection complète des Cahiers (!). En effet, le CENAM, à plusieurs reprises, et parmi les premiers, a salué en son temps l'unique expérience pédagogique incluant les acquis d'une technologie moderne pour l'initiation à l'univers sonore et musical d'aujourd'hui.

- 1978 : Une opération FIC -Fonds d'Intervention Culturelle - associant Ministères de la Culture, de l'Éducation et l'OCAV -Office Culturel de l' Audio-Visuel- finance la construction de huit unités Gmebogosse deuxième mouture. A ce jour les dix unités se répartissent ainsi :

5 à Bourges : pour les besoins du GMEB et les interventions régulières en milieu scolaire.
2 + 1 à La Rochelle : les deux premiers sont depuis 1978 à la Maison Municipale des Jeunes sous la conduite d'Eric Mulard. Le troisième fait l'objet d'une expérience plus récente d'atelier mobile sur le département : le Gmebogosse bus.
1 dans la Drôme: c'est l'ADDIM qui en est l'utilisateur en milieu scolaire et psychiatrique.
1 à l'EMM de Châtenay-Malabry après celle de Gennevilliers.

- En attendant, l'attrait du jamais vu et l'excitation des premières animations spectaculaires passés, mises à part quelques informations régulières parvenant de Bourges ou de La Rochelle, les uns et les autres - animateurs, instituteurs et nous-mêmes au CENAM manifestions depuis longtemps le souhait d'une sorte de bilan plus global de l'utilisation du Gmebogosse depuis 1978.
C'est ainsi que l'hiver dernier à Bourges, eut lieu presque dix ans après sa création, une rencontre nationale à laquelle participaient : des instituteurs et institutrices de Bourges, Christian Challieu animateur de l'ADDIM Drôme, Eric Mulard et Claude Landy pour La Rochelle, Michelle Merra pour l'EMM de Châtenay-Malabry, le CENAM et les responsables du GMEB.

- La question de l'utilisation ou non des jeux a suscité un débat animé lors de ces rencontres. Pour les responsables du Gmeb qui ne croient guère dans la spontanéïté musicale, l'utilisation des jeux est très importante ne serait-ce que dans leur fonction d'être un ensemble de procédures, d'actions sonores et musicales, mis à la disposition des enseignants, une base de données et d'assistance. Mais toute pédagogie nécessite temps et répétition. Aussi font-ils la différence entre une pratique ponctuelle de découverte et d'expression sonore où la séance (ou les deux séances qui sont souvent un maximum) se déroule dans une dynamique d'échange entre les enfants et l'enseignant (ou l'animateur), et une pratique régulière et pédagogique où la mise en œuvre des jeux (écoute - mémorisation - reconnaissance - construction ...) incite et développe l'expression et l'écoute musicale. Il ne doit pas y avoir une phase d'écoute puis des travaux de création, les deux doivent se nourrir réciproquement, pour l'acquisition de certains réflexes, de notions aussi fondamentales que le temps, la façon de l'organiser ou pour l'analyse du son ... ce qui permet de déboucher plus facilement sur le musical. La formation musicale ainsi que toute formation culturelle ne relève pas du naturel.

- A l'objectif des concepteurs de l'instrument de faire écouter, reconnaître, jouer, agir, mémoriser, créer avec le Gmebogosse, ils ajoutent : communiquer, spatialiser, socialiser, éduquer. Pour illustrer l'action de créer, le commentaire d'un instituteur de classe unique en campagne :

« le Gmebogosse permettant d'isoler des paramètres musicaux et de les faire varier séparément, consécutivement, simultanément, favorise l'analyse musicale et peut ouvrir ensuite par synthèse les portes de la création (les créations dues à la fameuse «spontanéité» enfantine s'avérant bien vite insipides, l'enfant lui-même sent la nécessité de techniques pour exprimer son imaginaire).
« Il n'est pas négligeable non plus que cette activité ait permis de jeter un pont entre l'école et l'extérieur : les parents intéressés, intrigués ou inquiets ont parfois participé à des veillées où ils étaient invités à manipuler le Gmebogosse (région de Bourges). On a même apprécié la collaboration de professeurs de musique. Eric Mulard et Claude Landy MMJ La Rochelle
- « Ont été pris en compte simultanément: d'une part une activité concrète, qui à partir de la maîtrise personnelle d'une technologie, permet à l'enfant de se construire un savoir de base, en s'appropriant ce savoir à travers des jeux.

- « D'autre part, une attitude d'ouverture vers l'observation, la curiosité créatrice, l'expression personnelle, attitude dont la pratique habituelle déborde de beaucoup le simple domaine musical et débouche sur une éducation fondamentale ». Madame Andrée Andraud -Inspectrice Honoraire de l'Education.

Le Gmebogosse Bus, Eric Mulard et Claude Landy

D'autre part, on assiste depuis janvier 1983 à la départementalisation de cette opération, par l'intermédiaire de la Fédération des Oeuvres Laïques de Charente- Maritime, en liaison avec Eric Mulard de la M.M.J., le Gmebogosse-bus. Cette opération consiste à déposer une unité Gmebogosse (appareil + lot de cassettes) pendant une durée variable de un à deux mois au sein d'une école primaire. Le Gmebogosse est donc installé pendant deux semaines dans une classe, les animations étant effectuées par l'enseignant. Le matériel est ensuite démonté et affecté à une autre école.

Ce type de fonctionnement (apprentissage-projet réalisation) a été choisi de manière à permettre l'utilisation du Gmebogosse comme irrigation de toutes les activités scolaires, et ceci en profondeur, sur une durée minimum de six semaines par classe. A cela, il convient de préciser que l'utilisation du Gmebogosse est également assurée pendant les vacances scolaires, soit par des stages de formation à la pratique de la musique électroacoustique en direction d'animateurs, soit par son fonctionnement dans un centredevacances.

Chatenay Malabris, Michelle Merra

Tout ceci pour quoi faire ! Découvrir et initier au travers d'une pratique l'univers sonore et musical de maintenant. « On peut transformer un cheval en hélicoptère» (7 ans) ; «Mon bruit d'oiseau c'est de l'électricité» (5 ans) ; «On fait de la musique à plusieurs mais c'est bien mieux parce qu'on a pas besoin d'apprendre» (11 ans). Pour apprendre, on joue. Et quels jeux ! Tout seul à 2, à 5, à 7... chaque règle est admise puisqu'il n'y a jamais d'échec. On entend toujours quelque chose ! On est très loin du long, lent, fastidieux, répétitif travail de mise en place (plutôt que musique) de la classe dite « d'ensemble » (plutôt que musique ensemble) du conservatoire.

Tous les jeux mettent les enfants dans des situations différentes qui à chaque fois permettent d'écouter, d'échanger, de reconnaître, d'agir, de découvrir, de mémoriser, de construire, réaliser. Un investissement extraordinaire, immédiat, durable, de soi, de soi avec l'autre, avec les autres.

« J'ai plein de bruits sur mes cassettes, si on en faisait une musique ? » «Y-a qu'à prendre le son grave électronique, le poser loin, et on fera passer très vite, etc. etc. Chaque enfant arrive avec ses idées, les idées des autres, à organiser son propre temps, à décider de ce qui est beau, pour lui, et avec des moyens de plus en plus raffinés à organiser les sons entre eux, les mettre en forme, construire faire des musiques, ses musiques.

Ces différents textes dressent un panorama clairement intéressant au plan historique :

- la pratique pédagogique vecteur électroacoustique, à l'exception du GMEB, est donc fort limitée, notamment dans les différents centres : inintérêt voire refus à Lyon et Marseille, initiation à Albi où le pâle dérivé Mélisson est encore dans les nimbes, stage démonstration à l'Upic sans pédagogie définie, éveil musical au GRM résolument acoustique.
- quant aux instrumentarium, il y aura l'Upic conçu en 1977 pour des compositeurs qui dérivera via son interface dessiné-graphique pour quelques animations médiatico-enfantines
et le Gmebogosse, qui va de classes en classes depuis 1973.

- deux dégrés d'expérience acquise et d'expérimentation : d'un côté une pédagogie expérimentale définie-testée en 72 et mise en pratique en 73 par les enseignants eux-mêmes, appelée Gmebogosse, de l'autre le GRM en phase d'observation (*une série de dossiers est constituée, couvrant les différents problèmes (institutions, psychologie, recherche musicale...). L'activité musicale de quelques classes de la région parisienne est suivie régulièrement.* "

Au plan relationnel et collégial, on peut noter et regretter les jugements peu amènes affirmés sans débat :

- ainsi du Grame : "*Proposer des alternatives à l'apparition de projets consistant à élaborer des copies en réduction des matériels du studio de composition (synthèse analogique notamment). A vouloir réduire le potentiel technologique à un oscillateur commandable en amplitude et fréquence, on risque bien de ne faire que « pisser les générateurs» selon le bon mot de Pierre Schaeffer"*. Ils visent nettement le Gmebogosse mais à l'évidence sans connaître, ni l'instrument, ni la pédagogie, flagorneurs adeptes de la scatologie musicale.

Aussi font-ils allégeance au GRM (car cela peut toujours servir pour passer à la radio) *: " La plus originale en ce qui concerne l'initiation musicale est l'expérience électroacoustique telle qu'elle est pratiquée notamment au GRM"*. A considérer par ailleurs la confusion réductrice, l'initiation étant visée et non la pédagogie.

- du GMEM dont son implantation première au Conservatoire a laissé quelques traces élitaires : *"La notion d'animateur nous irrite en ce sens qu'elle masque les réels problèmes du rapport du public à la création*." Ainsi, le GMEB masque.

- du GRM dont les attaques pour ciblées qu'elles sont sur l'instrument Gmebogosse a pour évidentes fonctions de justifier deux manquements fort préjudiciables à leur velléité souverainementiste :

  - celui institutionnel de n'avoir pas la possibilité de fabriquer un instrument et donc par défaut est contraint d'affirmer un inintérêt *"faut-il construire des machines pédagogiques ?"* (l'appellation machine étant d'ailleurs préférée à instrument) et lancer cette charge ad hominem : *"Contrairement à d'autres centres, Gmeb, Cemamu, nous n'avons jamais cherché à mettre l'électroacoustique à la portée des enfants… On se demande pourquoi les musiciens, dès qu'ils touchent à la pédagogie, adoptent des procédés inspirés du marketing. C'est encore une pédagogie de marque"*.
  - celui théorique d'une absence de pédagogie formulée :*"Quant à la démarche pédagogique, nous avons pu en présenter une synthèse, fondée sur l'observation de dizaines d'expériences menées par des éducateurs de la France entière"* (exceptée celle développée à Bourges…).

Cette contestation, ce ciblage de l'instrument, lui permet de ne pas évoquer la pédagogie expérimentale induite/déduite de l'instrument et inversement et de ses jeux sonores et musicaux associés.
Or quand bien même, il n'aurait pas eu connaissance de celle-ci mais de l'instrument seul, suite à mauvaise lecture de nos publications,

- l'article consacré au Gmebogosse paru dans le livre *"L'éveil musical de l'enfant"* en 1977 de Madeleine Gagnard, (qu'il place régulièrement dans ses bibliographies et donc qu'il a, faut-il l'espérer, lu)
- ou bien encore le chapitre consacré au Gmebogosse instrument et pédagogie dans le livre *"les musiques électroacoustiques"* de ses collègues du GRM, Reibel / Chion en 1976.

lui donnaient les informations sur les principes et techniques pédagogiques propres au Gmebogosse. Et la Revue du Cenam étant ouverte à l'ensemble des potentiels facteurs d'animation (dont le GRM) , il était évident que la pédagogie berruyère y prenait place.
Ne cibler que l'instrument, oublieux de la pédagogie berruyère, est conséquemment plus qu'intentionnelle, mais aussi passablement sot.

Il s'agit donc d'un refus de mise en parallèle, ne proposant quant à la pratique d'éveil comme information à ses lecteurs que ses attendus et aucun fait, aucune autre recherche ou méthode existante.

Les pratiques, les mises en pratique, si elles se jouaient sur un terrain identique (les maternelles, mais aussi pour le GMEB, primaires et amateurs, puis collèges et lycées), étaient basées sur des dispositifs totalement différents. Celui du GRM était "acoustique" et rattaché à une pratique constante de l'imitation, celui du GMEB "électroacoustique " à celle de l'écoute et de l'expression.
La grande différence fondamentale et génératrice, réfutée comme sans intérêt (cf ci-dessus), est que le GMEB a conçu et construit in situ les instruments de ses principes et projets de pédagogie et de diffusion/interprétation quand le GRM dans sa pratique n'a appuyé les siens, quand de besoin et ne pouvant les réaliser, que sur des équipements commerciaux pour enregistrer ce que produisaient acoustiquement les enfants et sur les expérimentations de terrain (voir paragraphe suivant) réalisées par des enseignants ou animateurs extérieurs à son centre : *« un enfant reproduit d'oreille, sur un instrument approprié, un son qu'on lui fait entendre. Le dispositif n'est pas original mais*

le type de sons que nous proposions à l'imitation, plus inspiré de la musique concrète que traditionnelle, l'était davantage… Jeu d'imitation : si on dispose d'un magnétophone, il est bon d'enregistrer ces séquences pour le propre plaisir des enfants »).

Une analyse plus approfondie de cette Revue Cenam 83 ferait apparaître bien d'autres éléments pertinents rendant compte du contexte de l'époque.

Mais allons de suite à d'autres sources et donc à l'article antérieur *"Pédagogie musicale d'éveil*" publié dans le *"Cahier Recherche/Musique n°1"* édité par le GRM en 1976 sous l'autorité de F. Delalande lui-même.

Oublis, tromperies, occultations

"L'étude expérimentale qu'on va lire est le prolongement rigoureux, méthodique, d'observations désordonnées faites au hasard de séances de jeux musicaux dans les classes de maternelle par notre équipe de travail.
Pendant l'année scolaire 1973 - 1974, (c'est à dire une année postérieure au Gmebogosse) *nous avons surtout fait porter les essais sur les exercices d'imitation : un enfant reproduit d'oreille, sur un instrument approprié, un son qu'on lui fait entendre. Le dispositif n'est pas original mais le type de sons que nous proposions à l'imitation, plus inspiré de la musique concrète que traditionnelle, l'était davantage. Au lieu de motifs rythmiques ou mélodiques, nous faisions entendre principalement des sons "formés". Ce choix ne s'explique pas seulement par nos attaches schaefferiennes….*
Nous avions donc de bonnes raisons de penser que les enfants, peu acculturés aux paramètres traditionnels et proches de l'expérience sensorimotrice, seraient plus sensibles à la forme des sons qu'à des combinaisons mélodiques ou rythmiques."
En pratique, sous quelle forme la musique va-t-elle entrer dans la classe ? Nous proposons à ce problème deux sortes de réponses concernant la maternelle. La première est simple, immédiatement applicable et rassurante pour les institutrices peu préparées : ce sont les jeux-exercices, sans prétention musicale, les « gammes » du jeune musicien de maternelle, qui l'aideront à travailler son oreille et sa « virtuosité » instrumentale.
On regrettera peut-être, que notre travail se limite à l'âge de la maternelle. Cette remarque, par le vide à combler qu'elle désigne, définit du même coup notre programme : explorer les différentes voies d'un éveil musical qui doit être confié aux éducateurs non spécialisés du primaire avant d'aborder l'enseignement des techniques et des systèmes musicaux particuliers.

Claire Renard, dans ce Cahier 1976 (soit 3 ans post 73), propose, elle, 27 jeux exercices selon l'âge des enfants en classe maternelle, petits, moyens, grands. L'introduction pause problème en cela que son affirmation :
« En effet, il est inutile de demander à un enfant de quatre ans de faire de la musique avec les autres, son univers étant trop centré sur lui-même. Par contre vers six ans il semble capable d'un travail de groupe. Nous avons donc reparti ces jeux en tenant compte des possibilités individuelles et collectives des enfants de classes maternelles. » n'est basée que sur la pratique de jeux d'imitation, qui effectivement justifient davantage d'une manifestation individuelle que d'une expression collective et d'une pratique de réalisation.

Elle présente les travaux de recherche des années 1974/1975 du groupe de recherche GRM, comme ayant porté sur des :*" essais d'activités d'éveil en maternelle par :"expérimentation sur la perception auditive entre trois et six ans. Musicalement, il est important de permettre à l'enfant de découvrir le plus possible de sons :*

. en lui laissant la possibilité d'attitudes d'écoutes très diverses par rapport aux sons (devinez leur origine ; imaginez : « on dirait… « ; apprécier l'effet ; etc.)
. en l'encourageant à faire varier ses gestes pour obtenir des sons différents ;
. en lui permettant, autant qu'il est possible dans une classe où les enfants sont nombreux, de s'exercer seul, car il prend un plaisir certain à s'écouter faire des bruits, à les analyser, les-différencier.

Il est également important de permettre aux enfants de dépenser leur énergie collectivement, en tapant et surtout en recréant des bruits familiers qui nécessitent, pour donner un effet plus réaliste, la participation de plusieurs enfants.
Correctement, ces travaux sont évoqués comme des essais d'activités...

Si l'on se reporte à l'article de Françoise Barrière dans la Revue ATAC- Informations N° 45 de décembre 1972, il n'est pas indifférent de mettre en perspectives les premiers essais de jeux-exercices 1974 de Claire Renard qui seront développés pour l'édition 1976 et ceux de la pédagogie expérimentale Gmebogosse (voir page suivante la reconnaissance qu'elle en fit en 1982). Certaines similitudes sont frappantes : jeux-découvertes, jeux d'imitation, jeux de reconnaissance, jeux d'échange, jeu de dominos. Il est bien que l'expérimentation circule, mais se faisant il eut été seyant de ne pas passer sous silence les avancées gmebogossiennes.
Cela dit, car il faut le dire, il est à noter que les pratiques, l'une électroacoustique et l'autre acoustique (et c'est bien là où l'aphérèse montre la réduction), deviennent divergentes dans leur pratique.

Ainsi, pour la première, (électroacoustique GMEB) dans le jeu de domino, il s'agit de retrouver l'identique dans une collection d'éléments sonores enregistrés sur des K7, plusieurs distribuées aux trois groupes. Sur chacune des K7, se trouve un son d'un côté, un son de l'autre avec évidemment diverses combinaisons et reprises de ces sons. Chaque groupe écoute et mémorise ses K7. Une première est jouée, le premier groupe qui reconnaît le son (car plusieurs sont possibles) glisse sa K7 correspondante dans le lecteur, fait entendre sur les haut-parleurs, espace du collectif, que c'est bien un son identique et retournant sa K7 en propose un nouveau qui relance le jeu.

Pour la seconde (Renard, Delalande, acoustique), "*les enfants sont en rond. Chacun a au moins un instrument, plutôt deux (le deuxième pouvant être aussi bien sa voix que ses pieds, ses mains, un bâton et la table, etc....). Un enfant joue deux sons différents, l'un après l'autre, comme deux parties d'un domino. Le suivant doit imiter le deuxième son et y ajouter un autre qu'il invente aussitôt*".

Pour ce qui concerne les activités pédagogiques du GMEB, à compter de janvier 1973, deux instrumentariums Gmebogosse et deux animateurs tournèrent journellement dans les classes maternelles du Cher, en participation-collaboration actives avec les institutrices volontaires qui avaient suivi des stages à l'École Normale. Deux tournées à l'étranger avaient été effectuées.
L'inspecteur d'académie, au vu du bilan en maternelles, avait donné l'entrée au Gmebogosse dans les classes primaires pour la rentrée 73/74.

La pédagogie et les différents jeux enregistrés sur cassette audio, (une boucle de 3 minutes sur chacune des faces A et B) pratiqués en classe dès janvier 73, le furent systématiquement par les institutrices (car majoritaires, celles qui avaient testé les jeux et s'étaient formées à l'instrument, d'octobre à décembre 72) en co-pilotage avec F Barrière, moi-même et les animateurs GMEB (à l'époque, R. Cochini, G. Fouquet).

Il importe de souligner que les jeux Gmebogosse constituaient une base de données enregistrées sur K7, dont l'écoute individuelle se faisait sur un "bas-parleur" intégré à la console, au pupitre, et dont la diffusion "publique" ne s'effectuait que lorsque le potientiomètre (la réglette) de volume était monté via les deux "haut-parleurs" collectifs d'écoute générale et de mise en espace, amplifiés via le cube-régie qui permettait également l'enregistrement sur une K7.

Ainsi, les traitements appliqués sur un son étaient gravés sur cette nouvelle K7 lisible sur les lecteurs des consoles-pupitres, tout comme le mixage des sons des différentes consoles. Enfin, deux micros permettaient d'enregistrer (ou de sonoriser) la voix évidemment mais aussi toute production sonore. La (les) K7 enregistrée(s), lues par la suite sur chaque consoles-pupitre, permettait un nouveau mixage. Ainsi de suite en suite, n'y avait-il pas de limite aux collections de sons.

Les différences d'appréciation, entre GRM (piagétisé et schaefférié qu'il était) et GMEB (matérialiste et sans maître) sur les capacités cognitives et manipulatoires des enfants s'expliquent aisément car ce sont les enfants qui manipulent eux-mêmes les cassettes-audio des différents jeux :

de reconnaissance, manipulation, construction, jeux d'eux, réalisation et diffusion via les traitements et mixages sur les 3 pupitres collectifs et qui développent mémoire, analyse, opérationnel, gestuel, en échange/accord collectif, ainsi non soumis à une simple écoute sans pratique.

Afin de rendre justice à Claire Renard, citons qu'elle publia en 1982 un article en solo cette fois: *" Propos sur l'éveil musical" dans le Guide de l'exposition : " L'oreille oubliée"* (au Centre Pompidou). De celle qui certes apporta en 1976 au GRM ses exercices-jeux et qui venait de publier son propre livre *" Le geste musical "* il convient de souligner l'objectivité ultérieure dont elle fit preuve alors en écrivant :

« …. Grâce à certains appareils comme les filtres, le compositeur - musicien peut modifier l'apparence de ces sons en leur donnant profils et timbres de son choix. Dans le studio électroacoustique original, c'était un travail solitaire.

Avec le Gmebogosse précurseur des synthétiseurs et synthétiseurs contemporains dans un contexte de l'éducation, on pouvait le faire à plusieurs.

Cet appareillage spécialement conçu pour l'éveil musical (par le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges), a permis à la disposition de chaque "joueur" un enregistreur, un synthétiseur et un système de filtres. Le Gmebogosse permettait toutes sortes de jeux musicaux d'écoute, de mémoire, de structuration à partir de sons enregistrés. Aujourd'hui, la technologie a élevé la popularisation du Gmebogosse d'une manière spectaculaire. »

Cette attitude objective ne fut malheureusement jamais partagée par F. Delalande. Et l'on ne peut que regretter les comportements mono-centrés et partiaux d'un chercheur qui se prétend tel et qui l'ont conduit à refuser toute confrontation et échange sur les diverses pratiques et méthodes ne cherchant qu'à chasse-garder le terrain en travestissant la réalité par opportunisme et n'offrant pour seule recherche, que celle d'une carrière rapide. Ce qui est un fait puisque dans sa bio il dit avoir été chef de travaux au GRM dès 1970 quand simultanément il suivait le stage du même GRM sept 69/juin 71, qu'il effectua en compagnie de M. Chion dans le groupe 1 et de J.M. Jarre dans le groupe 6. Donnée incontestable et portée sur mes tablettes, car j'étais encore au début 70 assistant multifonctions, dont celle de généreux distributeur des bandes magnétiques à ces stagiaires première année.

Malheureusement le champ d'intervention delalandien s'étendit de l'éveil (et non pas de la pédagogie) à la musique et à l'histoire. Un article de 1981, publié dans une revue canadienne, révèle clairement l'usage des mêmes comportements, clabaudage altier, fatuité et révisionnisme de l'histoire.

Ainsi dans ce texte "*Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique*." Canadian University Music Review 2: "*Vers une nouvelle société musicale" ,* citons *:*

Les enfants ne sont pas seuls touchés par ce nouveau rapport à la musique. On a vu naître en France, depuis environ dix ans, une quantité de petits studios de musique électroacoustique de plus en plus ouverts. Avant cela le Groupe de Recherches Musicales, seul studio qui ne fût pas privé (Pierre Henry et quelques « grands » s'étaient dotés de leur prope équipement) n'accueillait que des musiciens professionnels ou appelés à le devenir. Puis d'anciens stagiaires sont allés établir en province des studios importants, abrités par des institutions solides (Maison de la Culture de Bourges, Conservatoire de Marseille), mais déjà ouverts aux amateurs.

Et, actuellement, les studios légers deviennent de plus en plus difficilement dénombrables, fondés les uns par une association, d'autres par un groupe de camarades ; certains conservatoires ouvrent des classes d'électroacoustique et plusieurs stages d'été sont organisés chaque année. On assiste au développement rapide d'un véritable amateurisme de la composition.

A comprendre donc :

- que le GRM serait en 1981 la seule structure de et pour professionnels,
- que des stagiaires seraient allés s'établir en province, ce qui est faux, car (cf précédent) j'étais assistant et collaborateur free de Schaeffer en CDD et qu'aucun "stagiaire" ne s'est établi à Marseille. (ce mépris sous-jacent est d'ailleurs bien singulier de la part de quelqu'un qui commença modestement comme tel)

- qu'en 1981, la dite "institution solide Maison de la culture" avait depuis 1974 expulsé le GMEB qui ne survécut et se développa que soutenu par le Ministère (puis ville, région et département), lequel, (mais il est vrai que ce n'étaient plus les mêmes fonctionnaires) le supprimera en 2011, imposant arbitrairement et après trois années de combat, la fermeture du GMEB devenu entre temps IMEB.
- que " déjà ouverts aux amateurs", ce qui est un compliment (et le Gmebogosse une preuve, complémentairement le studio Marco Polo leur étant destiné ainsi qu'aux praticiennes/ciens du Gmebogosse), ne signifie pas absence de productions de professionnels. En 1972, le GMEB avait créé le Festival international, en 1973 le Concours international, en 1974 les Journées d'Études internationales, en 77 le Circuit International, en 82 ce sera la Confédération internationale, en 95 l'Académie….
- que ne pas disposer d'un monopole institutionnel donne à l'évidence quelque aigreur *« On assiste au développement rapide d'un véritable amateurisme de la composition »*, ce qui ne manque pas de saveur, proféré par quelqu'un qui ne fut jamais compositeur pas même musicien.

En l'année 2001, deux textes en regard sont eux aussi des marqueurs.

- dans le cadre d'un rapport pour le Ministère de la culture sur le sujet : *"Quelles ressources technologiques pour renouveler les pédagogies de la musique ? ",* Anne Veitl écrivait : « *Le plus ancien dispositif spécifiquement élaboré en vue d'une utilisation pédagogique avec des enfants est le Gmebogosse, dont la première version remonte à 1973, et qui a été construit et expérimenté en milieu scolaire par l'équipe du GMEB, de Bourges.*
Le dispositif baptisé à l'origine Gmebogosse (la dernière version a été nommée "Cybersongosse") constitue la première tentative d'élaboration d'outil spécifiquement destiné à des enfants, dès les classes maternelles. Toujours disponible aujourd'hui, (malheureusement faux depuis 2011) *avec la sixième version, il a permis d'expérimenter, durant près de 30 ans maintenant, un dispositif qui reprend quelques grands principes des studios de création électroacoustique de l'époque pour les adapter à une utilisation en groupe, avec une classe d'école primaire ou maternelle.*
Il s'agit donc d'un dispositif pour des jeux et des activités collectives, qui permet de capter, d'enregistrer, de produire, de transformer, d'assembler et de diffuser des sons.
Il inaugure en cela une des grandes voies toujours explorées actuellement : celle des dispositifs pour des pratiques inventives et créatives en groupe, dans le cadre d'activités éducatives. »

- dans le cadre du livre publié cette même année 2001 *" Du Sonore au musical, cinquante ans de recherches concrètes (1948– 1998)"* de Sylvie Dallet et Anne Veitl, édition l'Harmatan, l'article inséré de Delalande *"Le GRM et l'histoire de l'éveil musical en France"* propose un vibrant plaidoyer pro-domo assorti d'une récupération à marche forcée doublée d'une rhétorique d'assertions et de distorsions :

" *- En France, ce que nous appelons "l'éveil musical" s'est surtout développé dans les années 70. Le Groupe de Recherches Musicales (GRM) a joué alors dans cette histoire un rôle moteur, le GRM a pu favoriser dans toute la France l'expérimentation et la diffusion de nouvelles démarches pédagogiques en direction des jeunes enfants. …*
commentaire : le moteur n'a démarré qu'en 1973/74 avec donc quelque retard à l'allumage.

- Toutes ces activités -nous le verrons- ont largement contribué à structurer et dynamiser le réseau des personnes engagées sur ce terrain, mais le rôle du GRM dans l'histoire de l'éveil musical tient d'abord dans le contenu des nouvelles approches proposées.
commentaire : le contenu n'est pas de nouvelles approches, car la soi-disant nouvelle approche est de fait néo-classique puisque basée sur l'usage pratiqué depuis plusieurs années déjà de petits instruments-producteurs de sons acoustiques servant aux imitations.

- Au début des années soixante-dix, le GRM se trouvait dans une position privilégiée pour prolonger, dans de nouveaux domaines, l'attitude concrète en musique. Jusque-là, ses activités pédagogiques s'étaient limitées à la formation des compositeurs.
Mener des actions avec des enfants nécessitait l'élaboration de démarches adaptées aux plus petits, mais l'enjeu, pour le GRM, dépassa très vite le domaine strict de la pédagogie.
L'étude des conduites musicales enfantines comme prémices de celles de l'adulte devint un objectif en soi et s'inscrivit parmi les grands axes des recherches menées par le groupe.

commentaire : élaboration de démarches adaptées, certes, mais lesquelles ! : « *en l'encourageant à faire varier ses gestes pour obtenir des sons différents ; en lui permettant, autant qu'il est possible dans une classe où les enfants sont nombreux, de s'exercer seul, car il prend un plaisir certain à s'écouter faire des bruits, à les analyser, les différencier…* » Assez consternant car ces démarches semblent ressortir davantage de pratiques propres aux jardins d'enfants que de pédagogie formulée.

- puis survient un inter-titre en gras :

*Le **rôle structurant** du GRM dans le développement de l'éveil musical en France »*

- La démarche d'éveil, telle qu'elle s'est développée en France, est très originale : elle est celle de la démarche concrète.

commentaire : je ne connais les statistiques qui autoriseraient une telle déclaration, mais si l'on considère que le GMEB était situé en France, elle est fausse. Notre démarche était celle "expérimentale" (au sens Cl. Bernard) et électroacoustique (au sens acoustique/électro/acoustique) sonore et musicale.

-Cela explique largement le rôle actif qu'a pu jouer le GRM : nous nous sommes retrouvés au début des années soixante-dix en position d'agir en faveur d'une structuration de ce nouveau domaine.

commentaire *:* déclaration bien péremptoire, cette structuration étant rêvée mais non effective, le Gmebogosse n'ayant, quant à lui, jamais participé de cette structuration

- Avant que le GRM ne s'intéresse à ces questions, quelques personnes (Je ne suis évidemment pas exhaustif et assez "GRMocentriste"...) ont joué un rôle de précurseurs. Il faut notamment mentionner : Angélique Fulin, Jean-Pierre Lignon, Micheline Heuzé, Monique Frapat, respectables institutrices et instituteurs parisiens.

commentaire *:* soulignons la qualité de son aveu d'être grmocentriste, le quantitatif *« assez »* étant de trop... Dès lors toute objectivité historique devient subsidiaire. Ce qui est immédiatement manifeste en omettant de signaler historiquement le GMEB comme précurseur (cf Renard, Veitl, Gagnard…).

- Parallèlement aux activités du GRM, les autres groupes français de musique électroacoustique, et notamment le GMEB à Bourges et le GMEM à Marseille, ont aussi mené, à partir des années soixante-dix, des actions pédagogiques en direction des enfants. Ils ont élaboré pour cela des méthodes et des outils (par exemple le Gmebogosse, à Bourges, en 1973), en filiation plus ou moins directe avec la pensée de Pierre Schaeffer.

commentaire : que je sache en 73 les seuls Groupes (ne pas confondre avec studios) en France étaient GRM et GMEB. Le GMEM (voir présentation sur leur site) s'était tout juste constitué association autonome en 72 au sein du Conservatoire et ne pratiquait pas d'actions pédagogiques en direction des enfants (voir revue Cenam ci-largement dessus). Pour mémoire, le Gmebogosse date de septembre 1972 et non 73.

Et je préciserai quitte à me répéter que le Gmebogosse est un instrument-instrumentarium collectif et non un outil, terme estimable mais inapproprié ET une pédagogie, non une méthode.

M. Gagnard en fera état écrivant : « *Voyons alors quels sont ces jeux qui forment un ensemble cohérent (l'équipe de Bourges refuse le mot « méthode" car il est trop marqué comme quelque chose de figé), mais susceptible d'aménagements, rien n'est définitif* ».

Hormis dans ce texte et en la dénaturant l'appelant méthode, il ne mentionnera la pédagogie gmebogosse ou n'osera l'évaluer de quelconque façon car ce serait la reconnaître et surligner l'absence totale de corpus de sa part, corpus que d'ailleurs il ne revendique pas car se plaçant d'office au-delà de la pédagogie " *mais l'enjeu, pour le GRM, dépassa très vite le domaine strict de la pédagogie. L'étude des conduites musicales enfantines comme prémices de celles de l'adulte devint un objectif en soi et s'inscrivit parmi les grands axes des recherches menées par le groupe.*

Ainsi il ne s'agit pas d'un oubli mais d'une oblitération, d'une abolition si possible. Laquelle permet de situer l'instrument dans une *« filiation est plus ou moins directe avec la pensée de P. Schaeffer »*
Ayant toujours milité, textes à l'appui, contre le concept d'objet sonore, je ne peux que rejeter la filiation tout en conservant l'estime, voire sous certains angles, une réelle admiration pour l'homme, (Schaeffer), son acuité intellectuelle sans oublier son habileté manœuvrière, et le souvenir chaleureux de la complicité que nous eûmes de-ci, de-là.

- En somme, que ce soit au GRM, autour, ou dans les autres groupes et associations impliqués dans de nouvelles approches de la musique, un ensemble d'actions a permis de fonder et de développer l'éveil musical en France, en filiation avec la démarche concrète de Pierre Schaeffer.

commentaire : le degré de filiation qui était plus ou moins direct dans le paragraphe juste précédent est corrigé et devient sans alternative ni doute, assertif. GRMOcentrisme et récupération.

Pourquoi et enfin dans ce texte, la pédagogie faussement appelée méthode est-elle mentionnée ? Ces contournements et retournements, ces manipulations, ne sont pas dignes d'un "chercheur" qui cite en fin de son article dans la bibliographie le livre de Madeleine Gagnard précédemment évoqué et publié en 1977 *"l'éveil musical de l'enfant"* et qui le recommande. A nouveau, le citerait-il sans l'avoir lu ?

Quelques extraits :

" Christian ClOZIER a élaboré une progression dans les jeux, pour amener les enfants à manipuler le son, à s'exprimer par le son, comme ils peuvent le faire par le dessin ou le modelage, à combiner, à superposer. L'usage du Gmebogosse est avant tout une pratique, où tout passe par l'expérience, par le vécu, sans qu'intervienne aucune théorisation… comme paragraphe introductif pour au final :

Puis un autre, plus élaboré encore, et là on est déjà sur le chemin d'une réalisation : le but est de reconstituer un modèle à partir des éléments séparés comme s'il s'agissait d'un puzzle, ceci en tenant compte de plusieurs facteurs précis : l'intensité, l'orientation du son, ce qui demande une attitude d'analyse des événements sonores, un certain sens des enchaînements. Les enfants arrivent à démonter la construction d'une phrase relativement brève au début, puisque tout le travail se fait sur le plan auditif, nulle partition écrite n'intervenant pour que le visuel vienne corroborer ce qu'a perçu l'oreille.

C'est donc un exercice qui demande beaucoup d'attention et semble une excellente préparation à une analyse plus poussée, ainsi qu'à une élaboration collective. On peut même aller très loin sur ce chemin : si les enfants arrivent à un certain degré de familiarisation avec un appareil tel que le Gmebogosse, s'ils ont assimilé quelques règles élémentaires de construction, ils pourront se livrer à un travail collectif où superpositions, articulations de séquences sonores, combinaison de sons, aboutiront à des réalisations modestes sans doute, mais qui constitueront leur objet sonore.

L'intérêt de cet appareil semble donc résider non pas dans son rôle de producteur de sons, mais dans la possibilité qu'il donne aux enfants de se livrer à une « combinatoire » puisqu'intervient le choix des éléments constitutifs et dans un deuxième temps, une organisation d'éléments simultanés ou successifs. D'autre part le contact direct, presque physique, avec le son est d'une importance capitale, cela devient pour chaque enfant une expérience, une aventure personnelle, non pas abstraite, mais sur le plan du vécu et ceci quel que soit le résultat sonore (nos critères d'adultes sont à écarter). Tout cela fait appel à l'esprit inventif de l'enfant, à son imagination dans un domaine où il n'a pas souvent l'occasion de l'exercer, mais surtout ouvre des perspectives nouvelles à l'enfant, qui a envie d'aller plus avant, car il se rend compte qu'il peut capturer le son et l'utiliser à des fins expressives".

Si tant est qu'il ait lu le livre, un espoir de positionnement objectif et historique aurait pu être attendu de sa part. Il n'en sera rien puisque en 2015 dans un livret *" Ina Grm Polychrome n°22 " Musique et technologie : éveiller, enseigner, créer"* un entretien effectué avec Evelyne Gayou en juin 2014 sera publié : *"Recherches pédagogiques et fondamentales au GRM et au-delà"*. Admirons l'au-delà…

- Évelyne Gayou : François Delalande vous écrivez dans un entretien avec Andrea Giraldez, en 2010, que contrairement à beaucoup de compositeurs , vous ne voyez pas la pédagogie comme un simple gagne-pain mais comme une activité noble. Pouvez-vous expliquer cette attitude de « militant » de la pédagogie musicale qu'on retrouve en permanence chez vous et qui a certainement contribué fortement à votre renommée dans ce secteur…

- F. Delalande : c'est même étonnant que pendant longtemps on ait considéré la pédagogie et la formation d'une personnalité comme un objectif essentiel, sur le plan humaniste, et que maintenant, comme en musique, on en fasse souvent –pas toujours- un simple gagne-pain.

commentaire : cette généralisation indistincte quant au chauffe-plat que constituerait pour nombre de compositeurs la pratique de la pédagogie, est vulgairement désobligeante venant de quelqu'un non compositeur mais contractuel ina en cela garanti de son pain (et tant mieux pour lui) qui par ailleurs passe sans crier gare de l'éveil qu'il revendique à la pédagogie qu'il ne pratique pas.(voir textes précédents).

- EG : Rappelons maintenant les circonstances de l'émergence de la pédagogie musicale d'éveil, au cours des années 1970, dans l'entourage de la musique électroacoustique et plus particulièrement du GRM. Comment Pierre Schaeffer en a-t-il été l'inspirateur ?

- FD : Et puis on a refait des observations dans les crèches parisiennes de manière plus systématique, dans les années 1980, avec Jean-Luc Jézéquel qui était psychologue de crèche. On a enregistré au moins une centaine d'enfants, dans les mêmes situations, au même âge. Malheureusement on n'a pas pu continuer à payer Jean-Luc Jezéquel.

commentaire : cela sous-entendrait que les premières constations effectuées, et pas davantage les analyses, étaient insuffisamment systématiques et que les essais n'étaient pas expérimentations d'une pédagogie mais uniquement de comportements, types observé/observant miroir cher à Schaeffer. Par contre on apprend par le biais que le Service de la Recherche aurait été insuffisamment abondé. Mais alors pour quelles raisons ? Inintérêt de Schaeffer ou fin de mois difficile ? On apprend également que les psychologues de crèche sont légitimés au gagne-pain à l'inverse des compositeurs aux faibles droits d'auteur. ET surtout que c'est un enseignant qui de lui-même et sans direction delalandienne, simple observateur analyste, mène dans sa classe les*"essais*".

- EG : Le choix du dispositif propice aux découvertes est fondamental.
- FD : Si on ne donne pas à l'enfant d'instruction gestuelle ou sonore, il faut créer une situation telle qu'il se passe quelque chose - et non pas qu'il fasse ce que l'on veut, puisqu'on ne sait pas à l'avance ce qu'il trouvera. Si on pense à l'échange, on pourra tester des dispositifs … Cette idée de dispositifs est très schaefferienne. On crée des dispositifs qui favorisent un type de comportement et on les teste, sans préjuger directement des résultats artistiques.

commentaire : la piètre confiance dans la maîtrise et l'imagination des enfants est tristement lamentable. La réponse se trouve également dans la fin de l'article pré-cité de Madeleine Gagnard.

- EG *: Stimuler l'essor des pratiques créatives*
- FD : Du coup, depuis les années 1990, il s'est construit une société horizontale qui fonctionne sur la création chez soi, peut-être un million de compositeurs en France.
Mais c'est un peu le bazar, cela n'a pas été orchestré. On a orchestré les apprentissages techniques en créant des conservatoires nationaux, régionaux, avec des niveaux, des concours. En revanche ces compositions en amateur qui sont nées à la fin du XXè siècle se développent dans un vide institutionnel.
Ce n'était pas le cas au début - ce mouvement était déjà bien perceptible dès les années 1970, après la création de la classe du Conservatoire, avec des associations et des centres comme Bourges, Marseille... Ces premiers centres ont dû faire un peu d'enseignement pour obtenir des moyens. Ils ont formé les premiers compositeurs, lesquels ont fait la même chose en créant d'autres studios et centres. Cela s'est amplifié à une vitesse énorme et finalement ces associations ont été débordées par l'avènement de l'ordinateur personnel et ont perdu leur rôle de formation.

commentaire : encore cette propension à parler pour les autres en toute méconnaissance de cause. En premier lieu, une certaine contradiction : " *Ce n'était pas le cas au début - ce mouvement était déjà bien perceptible dès les années 1970"* avec *" On a orchestré les apprentissages techniques en créant des conservatoires nationaux, régionaux, avec des niveaux, des concours"* car la formation des conservatoires nationaux (voir régionaux) et leurs concours ne vise pas à la formation d'amateurs mais de professionnels.

Quant aux stages d'associations et de groupes, étonnante est la rétention visant ceux tenus par le Grm ou l'Ircam comme à Cordes, pour ne citer une fois encore que Bourges et Marseille. Pour ce qui concerne Bourges, les réalisations et accueil pour commandes d'œuvres se tenaient dans les studios Charybde dès 1971, la politique de stages et de cours professionnels dès 1972 dans un studio dédié appelé Scylla, lequel était également ouvert librement aux compositeurs et dès 1972 dans le studio appelé Marco-Polo réservé aux instituteurs et aux amateurs).

Ces accueils étaient conçus dans un esprit de service public, donc non commercial et conséquemment sans objectif d'obtenir des moyens. En cette époque, le ministère était sensible à la création, aux tournées et actions internationales…

Il ne faut passer sous silence comme le fait radicalement Delalande l' *"esprit*" de l'époque marqué de 1968.

Puis, effectivement, en 1980, le GMEB créa dans ses locaux (au studio Scylla) la classe du conservatoire local avant qu'elle s'autonomise fin 80. Car tout comme le GRM qui vivait du budget du Service de la Recherche puis de l'INA sans avoir à se vendre, le GMEB était subventionné état-collectivités, certes insuffisamment, mais sans avoir à recourir au commercial. Le GMEB annuellement a effectivement également produit de nombreux stages et cours professionnels, notamment en liaison avec l'UNESCO.

Rassurons donc notre Bouvard parisien, l'IMEB ne fut ni débordé par l'ordinateur et pas davantage par des hordes d'amateurs. Il fut ordinairement politiquement liquidé par le ministère après 41 années de services rendus :

- ainsi par exemple, 764 musiques de 273 compositeurs de 41 pays y furent créées, 83 CD édités, 524 concerts donnés en France et dans 32 pays, 6637 œuvres diffusées durant les 39 festivals et 12410 musiques de 76 pays concoururent aux 36 concours.

- il développa 7 modèles de Gmebaphone et 7 de Gmebogosse, lequel visita 91 communes de France, tourna dans 31 villes de 14 pays, 117 communes du Cher et 57 écoles, collèges et lycées de Bourges…

Ces quelques données statistiques m'autorisent à laisser Delalande poursuivre à son gré et dorénavant sans commentaires ses phantasmes et fourberies grmocentristes, le pauvre bilan qu'il pourrait produire, si comparaison il y avait, le tournerait par trop précieusement en ridicule, et cela expliquant cela, de sa constance hautaine à ne considérer qu'à faible distance, lui-même.

La démarche expérimentale électroacoustique du Gmebogosse a fait l'objet de nombreux textes et commentaires. La documentation en est accessible à la BnF. Et des dossiers-synthèses-photos sur le site misame.org.

Pour qui voudra, je refermerai ce dossier après quelques informations qu'ainsi il ne sera pas nécessaire de rechercher et ces quelques extraits et réflexions que les instituteurs/trices évoquant leur pratique Gmebogosse, actèrent en 1977 :

Reconnaitre (CP)

La pratique de jeux (pigeon vole, domino...) a aidé énormément les enfants et ils ont moins de difficultés que les élèves des années précédentes à écrire sous la dictée, à repérer les sons, les phonèmes, les mots dans une phrase, un texte ... Des phonèmes ou des lettres tels que t-d, b-p, g-c qui posent souvent des problèmes à certains enfants ont été acquis plus facilement cette année.

Dans la classe d'étrangers la reconnaissance de sons est en prise directe avec l'apprentissage de la nouvelle langue : discerner un son dans un groupe de sons, distinguer l'identique et le différent est un travail de chaque instant oral. Les exercices enregistrés sur cassette éduquent l'oreille à cette pratique et permettent la répétition, la réécoute sous forme de jeux.

Créer (CP)

Après une semaine et demie de découverte de l'instrument, d'apprentissage technique, d'exercices d'analyse puis de synthèse (puzzles-maquettes) les enfants ont "composé",
c'est à dire ont :
- dressé l'inventaire des possibilités techniques
- défini leurs intentions esthétiques et sonores
- projeté leurs intentions pour la réalisation
- investi, manipulé, structuré le temps en écrivant la partition, d'après les intentions définies auparavant ...
- réalisé ...

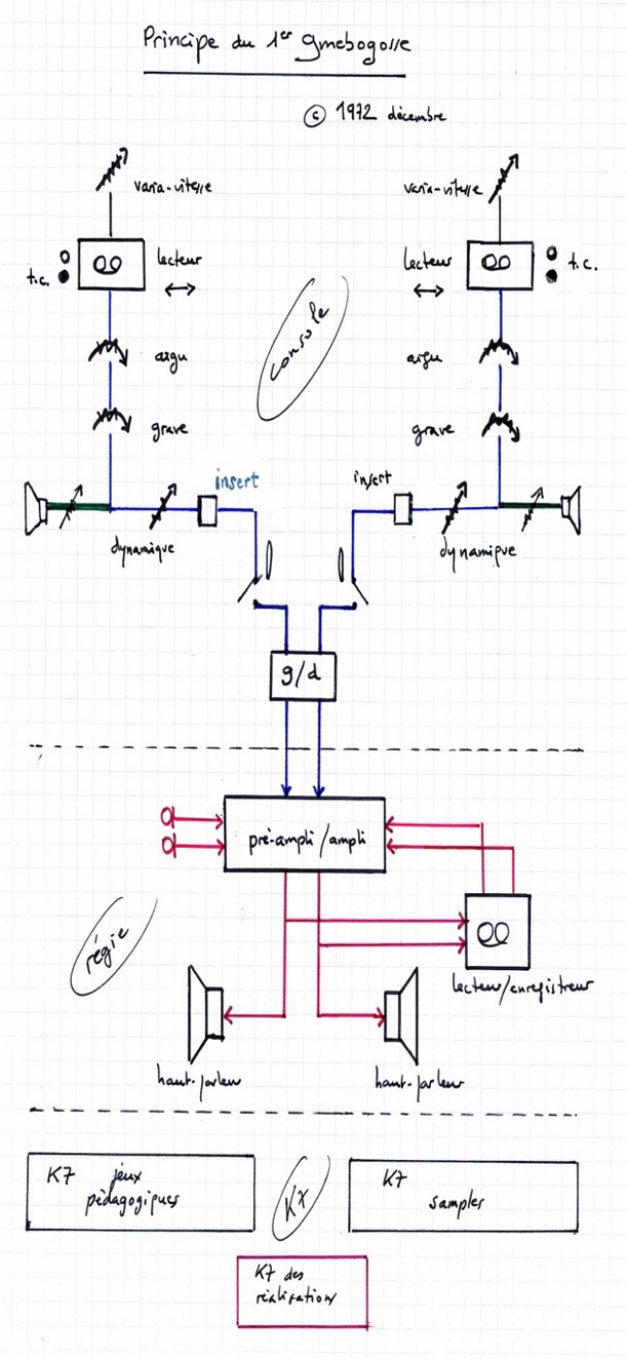
Organiser-Socialiser (Maternelle)

Les enfants doivent contrôler leurs actions (régler le niveau d'écoute pour ne pas gêner ceux qui écoutent autre chose). Ils interviennent spontanément pour aider l'autre, ou lui dire qu'il fait entendre trop fort sa cassette. Ils se relaient pour manipuler (ce n'est pas encore évident, je dois les y aider). Ils s'intéressent à ce que fait écouter celui qui est à la console voisine

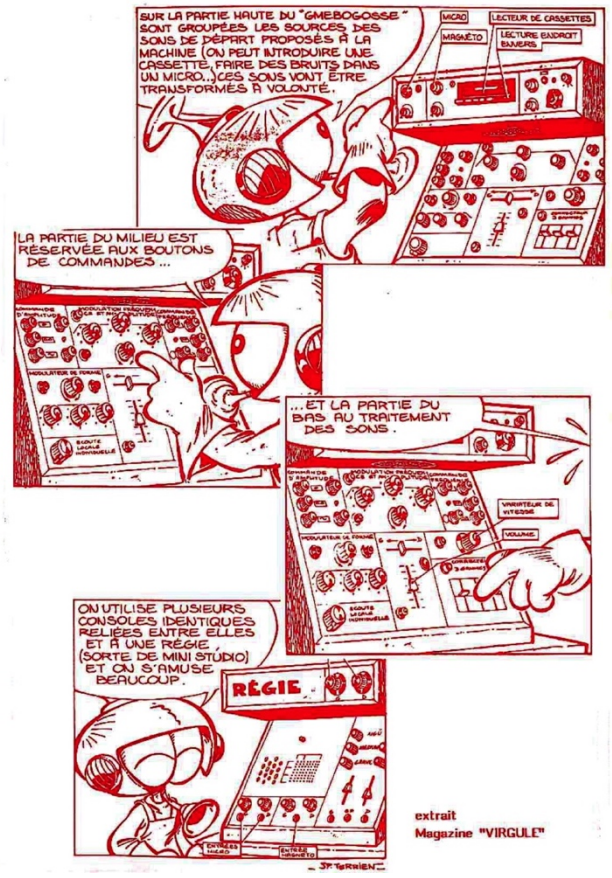
janvier 1973 en maternelle

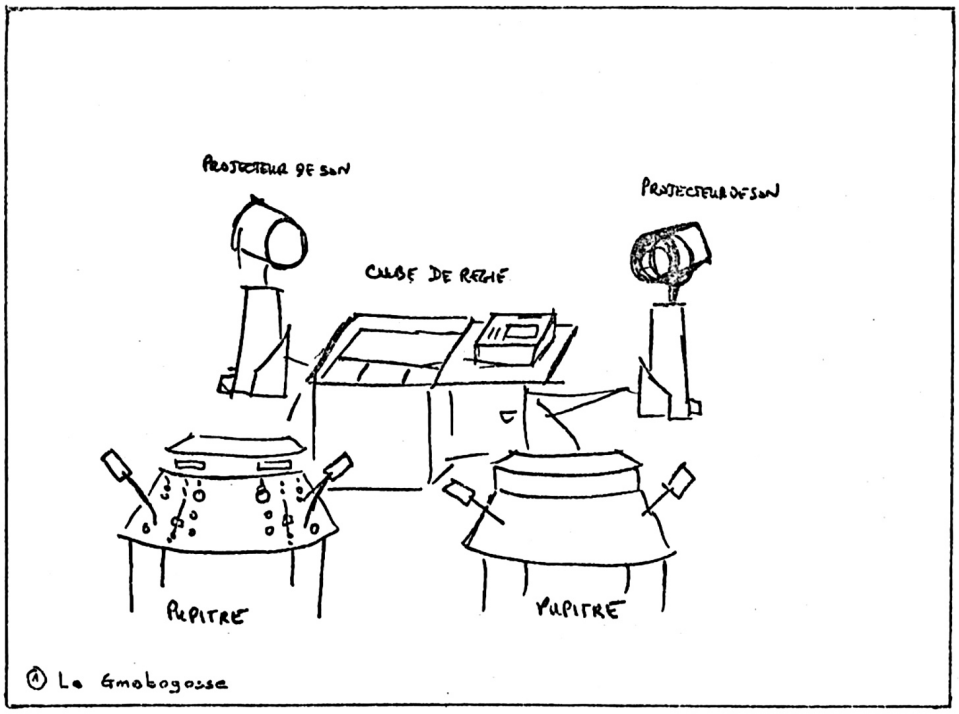
Iconographie

Schémas

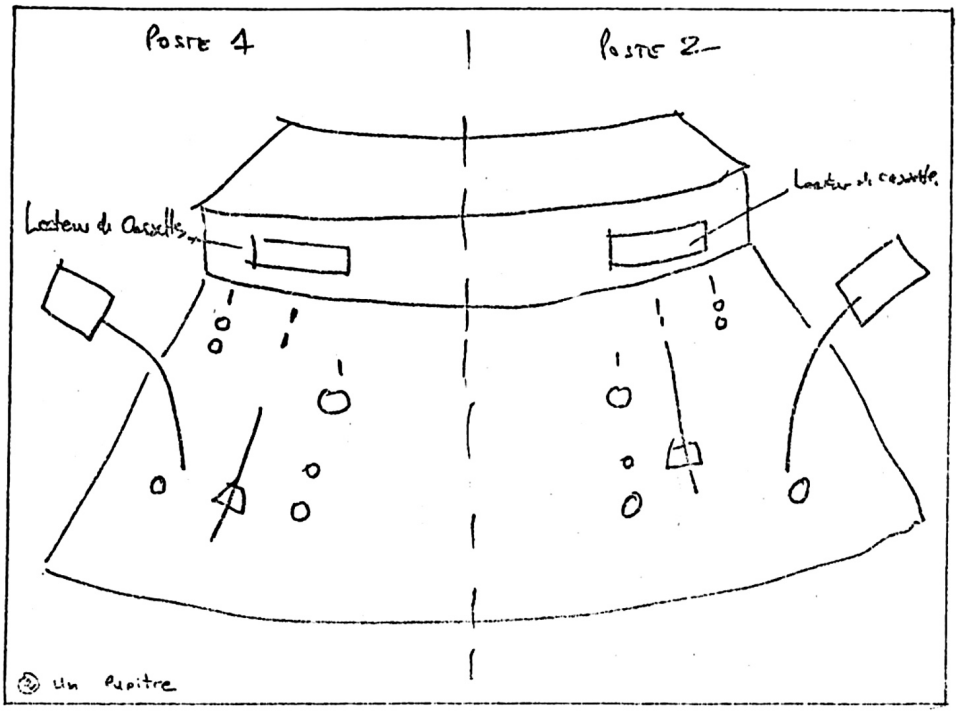


1977 modèle 3





① La Gmabogosse



② Un Pupitre

TECHNIQUE EXPÉRIMENTALE DE PÉDAGOGIE MUSICALE

Le GMEBOGOSSE, c'est en jouant :

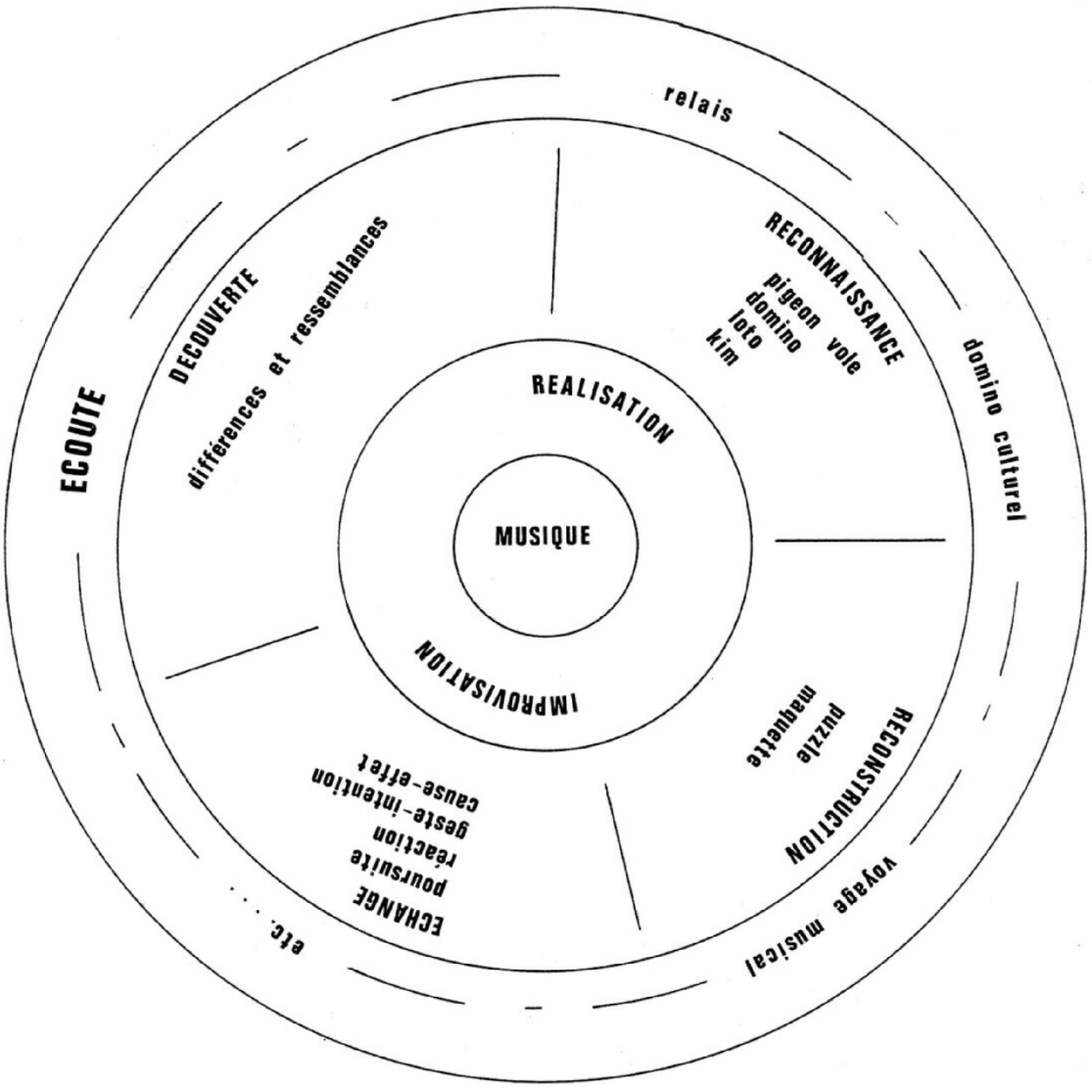
ECOUTER	-découvrir le son (sens et forme), discerner un son dans un ensemble, débanaliser et reconnaître l'espace sonore, vivre toutes les musiques (ne pas subir une consommation)
FAIRE-PRENDRE	-créer des sons instrumentaux, vocaux, électroniques, évènementiels -les sonoriser, les enregistrer (se les approprier)
RECONNAITRE	-repérer, discerner, évaluer, organiser le sonore -distinguer l'identique dans le différent et réciproquement (paramètres et sources) -analyser le rapport des sons (espaces, durée, timbre - élément, séquence - simultané, distinct)
JOUER	-ajuster, calibrer les actions, les manipulations prévues (son - geste) -jouer avec les autres, échanger, répondre et proposer (saisir le beau comme relatif)
DECOUVRIR	-cueillir, expérimenter tous les possibles -analyser les découvertes par rapport à ses intentions premières, à celles des autres, aux effets produits et aux possibles mis à jour
AGIR	-maîtriser techniquement son intention esthétique et réciproquement -choisir
MEMORISER	-se doter d'une perception affinée, d'un vécu personnalisé -jouer sur le temps -saisir sur son propre temps une oeuvre, définir son répertoire, projeter des intentions pour une réalisation
EXPRIMER	-soi tout seul - soi et les autres, avec les autres -par la pratique et l'échange, la communication, au sein et par le groupe, établir un "répertoire symbolique" et l'émergence de "codes"
CONSTRUIRE	-définir, projeter ses intentions sonores -penser, organiser, mettre en oeuvre les éléments sonores -prendre son temps, l'investir, le manipuler, le former
REALISER	-ad libitum

282 jeux pédagogiques ont été réalisés et expérimentés

94 maternelles - 103 primaires - 85 tout public

26 jeux d'écoute
59 jeux de découverte
22 jeux de reconstruction
147 jeux d'échange
28 jeux de réalisation

tableau synoptique des jeux pédagogiques



QUELQUES FONCTIONS DU GMEBOGOSSE

"TECHNIQUE EXPERIMENTALE DE PEDAGOGIE MUSICALE"

ECOUTE éléments de musiques . lyriques musicales . découverte culturelle . ouverture . attente . saisie . mise en situation .	**Découverte des musiques . Perception de la forme globale . Repérage des blocs . Autre rapport à la "culture sonore" .** RELAIS DOMINO CULTUREL VOYAGE MUSICAL . Enchaînement de séquences, d'éléments musicaux, de fragments, avec des sons différents et des musiques diversifiées. . Rapports culture/nature . enregistré/direct . acquis/à prendre	pratique collective acte individuel
DECOUVERTE préhension du dénombre sonore . identification . qualification . animation	**Repérages et modes d'articulation du monde sonore** comparaison - invariance - classification DIFFERENCES et RESSEMBLANCES . Découverte, isolement et nomination des paramètres du sonore mis en évidence par des jeux de thème et variations. Repères, balises, calibres, mémorisation d'états. . Découverte des effets sonores et des paramètres musicaux résultant de l'addition combinée de différents paramètres produits par diverses causes. . Evaluation des codes et règles par le repérage de diverses catégories et par la perception auditive des valeurs des effets expressifs. Petite cartographie du sonore.	pratique collective acte individuel
RECONNAISSANCE mémoire . relations . repérages . localisation temporelle et spatiale . invariance . durée séquentielle et polyphonique .	**Relation par reconnaissance** plaisir de la répétition - réaction - accomodation - assimilation PIGEON VOLE . Retrouver l'identique dans une collection d'éléments musicaux DOMINO . Retrouver l'identique dans une collection d'éléments sonores **Relation par convenance, par la situation dans un ensemble** plaisir de la complémentarité - compétence - compétition - appétence KIM . Repérer un élément sonore dans un continuum musical. Reconnaître, entendre sa présence, son absence. Assurer sa permanence. Contrôler sa disparition. LOTO . Reconnaître l'identité, la permanence d'un élément sonore ou musical dans son rapport avec d'autres et selon son contexte.	acte collectif pratique individuelle

RECONSTRUCTION classification . rapport . articulation . structure . mise dans durée . reproduction espace, temps, vitesse, timbre . énergie .	**Analyse . synthèse . proposition** Règles mobiles - imitation Relation, organisation des parties par fonction et valeur PUZZLE . Reconstruction d'un ensemble musical proposé par l'assemblage successif et simultané des fragments qui le constituent. Construire selon les deux axes : séquentiel et polyphonique. MAQUETTES . Reconstruction d'un ensemble musical proposé avec réorganisation et traitement des éléments qui le constituent. De la valeur expressive des traitements et manipulations. Collectif - coproduction - coopération Projection, adaptation du symbolique individuel à un projet extérieur et collectif	acte collectif pratique individuelle
ECHANGE intention/geste . mode de jeux/indiviso instrumentale . causes/effets . acte instrumental/acte de communication chaîne instrumentale/chaîne électroacoustique .	**Intention . expression . circulation . conversion** POURSUITE . Jeux sur l'invariance d'un objet au travers de transformations REPONSE . Jeux sur les évolutions et les transformations d'une collection d'objets différents . Jeux sur la succession et la simultanéité de manipulations, transformations différentes . Jeux sur la spécificité causale d'une forme de transformation (à une même cause, différents effets) CAUSE/EFFET . Jeux sur les suites logiques et les causalités GESTE/INTENTION . Règles libres - Jeux d'échange	pratique collective acte individuel
REALISATION échange, interactions, interrelations, expression individuelle, responsabilité solidaire, communication collective .	**ad libitum** IMPROVISATION REALISATION . type radiophonique . paysage sonore . mise en scène sonore . musique en kit . musique . ad libitum . Constitution de règles du jeu. Emergence d'un code accepté/formé collectivement, d'une communication établie solidairement. . Création et responsabilité, connaissance et échange.	pratique collective acte individuel

Cette aventure du Gmebogosse/Cybersongosse est ainsi marquée et ancrée par et dans ce long partenariat et cette interaction entretenue avec les enseignants et les animateurs qui nous ont accompagné, au service des enfants.

Quelques statistiques

Dans le monde, 14 pays :

Allemagne	Belgique	Israël	Pays-Bas	Uruguay
Argentine	Canada	Italie	Suède	USA
Autriche	Gde-Bretagne	Moldavie	Suisse	

En France et en Région, 88 villes :

Aix-En-Provence (Bouches-du-Rhône)	Châteauroux (Indre)	La Roche sur Yon (Vendée)	Nérigen (Gironde)	Saint Brisson (Loiret)
Albi (Tarn)	Chevigny (Jura)	La Rochelle (Charente-Maritime)	Neuvy St Sépulcre (Indre)	Saint Gauthier (Indre)
Amiens (Somme)	Chinon (Indre et Loire)	La Teste (Gironde)	Nevers (Nièvre)	Saint Quentin (Gironde)
Amilly (Loiret)	Coutances (Manche)	Lagarde Adhemar (Drôme)	Olivet (Loiret)	Saint-André-de-Cubzac (Gironde)
Argenton-sur-creuse (Indre)	Créon (Gironde)	Le Blanc (Indre)	Orléans (Loiret)	St Jean Le Blanc (Loiret)
Aubusson (Creuse)	Crupies (Drôme)	Lille (Nord)	Oucques (Loir-et-Cher)	Saint-Jean-de-la-Ruelle (Loiret)
Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis)	Decize (Nièvre)	Limoux (Aude)	Paris	Saintes (Charente-Maritime)
Autry (Loiret)	Dijon (Côte-d'Or)	Lucé (Eure et Loir)	Perpignan (Pyrenées-Orientales)	Sémoi (Loiret)
Avignon (Vaucluse)	Donzy (Nièvre)	Malesherbes (Loiret)	Pithiviers Le vieil (Loiret)	Stains (Seine-Sat-Denis)
Avoine (Indre et Loire)	Douai (Nord)	Melun (Seine-et-Marne)	Poilly Lez Gien (Loiret)	Tours (Indre-et-Loire)
Bar-le-Duc (Meuse)	Echirolles (Isère)	Mer (Loir et Cher)	Poitiers (Vienne)	Valence (Drôme)
Bazoches (Loiret)	Elancourt (Yvelines)	Montargis (Loiret)	Pouilly sur Loire (Nièvre)	Valenciennes (Nord)
Bedarieux (Hérault)	Evry (Essonne)	Montélimar (Drôme)	Rennes (Ille-et-Vilaine)	Vineuil (Indre)
Belabre (Indre)	Fourchambault (Nièvre)	Montlouis sur Loire (Indre et Loire)	Romans (Isère)	
Blois (Loir-et-Cher)	Gien (Loiret)	Montluçon (Allier)	Romilly-sur-Seine (Aube)	
Bordeaux (Gironde)	Givors (Rhône)	Montpellier (Hérault)	Ruffec (Indre)	
Cannes (Alpes-Maritimes)	Grenoble (Isère)	Montry (Seine-et-Marne)	Sadirac (Gironde)	
Chartres (Eure et loir)	Hte Saule (Loir et Cher)	Nanterre (Hts-de-Seine)	Saint Brieuc (Côtes-du-Nord)	
	Issoudum (Indre)			
	Joué-les-Tours (Indre-et-Loire)			
	La Châtre (Indre)			

Dans le Cher, 117 communes :

Achères	Chezal Benoît	La Chapelle Hugon	Ourouer les Bourdelins	Saint Roch
Ainay le Vieil	Civray	La Chapelle St Ursin	Pigny	Saint Satur
Allogny	Couy	La Guerche sur l'Aubois	Plaimpied Givaudins	Sainte Solange
Allouis	Crézancy en Sancerre	Le Châtelet	Plou	Sainte Thorette
Annoix	Crosses	Le Chautay	Preuilly	Sancergues
Arcay	Cuffy	Les Aix d'Angillon	Quantilly	Sancerre
Arpheuilles	Dun sur Auron	Lignières	Rians	Sancoins
Aubigny sur Nère	Epineuil le Fleuriel	Lunery	St Amand Montrond	Savigny en Septaine
Avord	Etréchy	Mareuil sur Arnon	Saint Ambroix	Soulangis
Azy	Fargues en Septaine	Marmagne	Saint Baudel	Soye en Septaine
Bannay	Feux	Marseilles les Aubigny	Saint Bouize	Thauvenay
Bannegon	Foëcy	Massay	Saint Caprais	Torteron
Baugy	Fussy	Mehun sur Yèvre	Saint Doulchard	Touchay
Beaulieu	Genouilly	Meillant	Saint Eloy de Gy	Trouy
Belleville	Germigny l'Exempt	Menetou Salon	Saint Florent sur Cher	Uzay le Venon
Bessais le Fromental	Givardon	Ménétréols/Sancerre	St Georges sur La Prée	Vallenay
Blet	Graçay	Méreau	St Georges sur Moulon	Venesme
Boulleret	Henrichemont	Méry ès Bois	St Germain des Bois	Vierzon
Bourgneuf	Herry	Nérondes	Saint Germain du Puy	Vignoux sous les Aix
Brécy	Ivoy-le-Pré	Nohant en goût	Saint Just	Villabon
Chalivoy Milon	Jars le Noyer	Orval	St Martin d'Auxigny	Villeneuve sur Cher
Charentonnay	Jouet sur l'Aubois	Osmery-Raymond	St Michel de Volangis	Villequiers
Châteaumeillant	Jussy le Chaudrier		Saint Palais	Vinon
Châteauneuf/Cher	La Celette			Vornay

Dans les écoles à Bourges :

Ecoles Maternelles et Primaires

Aéroport A et B	Beaumont	Gibjoncs A et B	Mâchereaux	J.J. Rousseau
Asnières les Bourges	Bouillet	Labussière	Merlattes	Marcel Sembat A
Auron A et B	Carolus	Grand Meaunlnes	Pijolins	Turly
Barbès	Camille Claudel	Nicolas Leblanc	Marcel Plaisant	
Barbottes	Cours Chertier	Le Golf	Pressavois A et B	

Cycle Secondaire

Collège St Exupéry	Collège V. Hugo	Lycée Agricole	Lycée A.Fournier
Lycée P.E. Martin	Lycée M.de Navarre	Lycée Vauvert	

Cycle Universitaire

I.U.F.M. I.U.T

Autres

CDDP
Fête des Associations
Centre Lusophile
Foire Exposition
Centre Socio-Culturel
de la Chancellerie
MJC Asnières-les-Bourges
Centre Valvert
Musée du Berry
Ecole National de
Musique
Palais des Congrès
ENSA de Bourges
Sciences en Fête
F.O.L.
Théâtre Jacques Cœur
Festival des Passions
Technologiques
El Quantara
Friche Culture

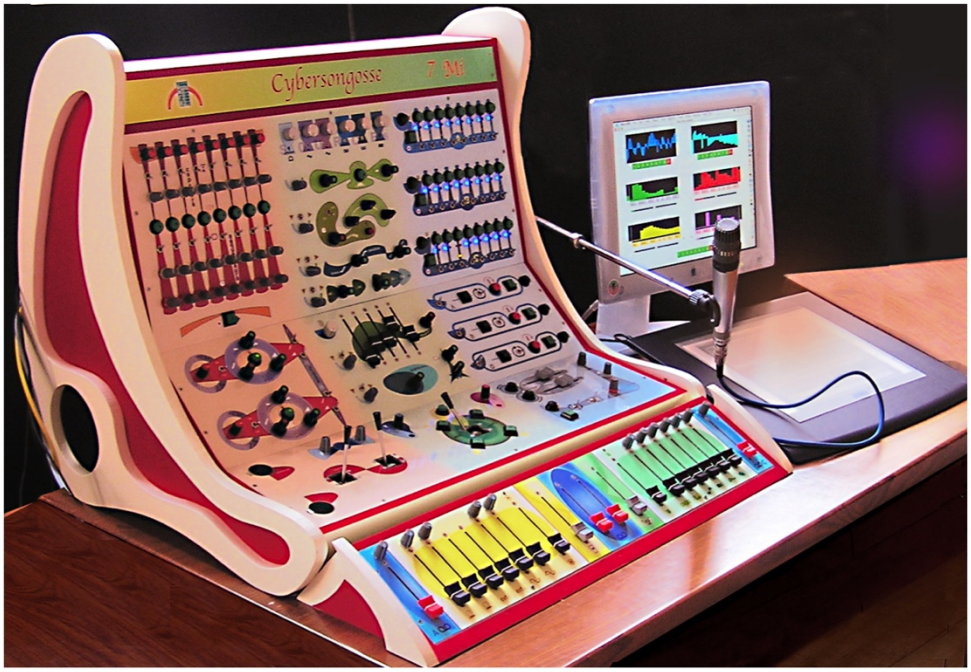
Gmebogosse 1

modèle
3M

modèle
4M

modèle
5M

modèle
6M



Cybersongosse 7 MI 2004

Histoire rectifiée
de l'émergence du Mélisson

et brèves analyses historisées
d'écrits de contempteurs
incertains
et partisans

Histoire commentée de l'émergence du Mélisson

et brèves analyses historisées d'écrits de contempteurs incertains et partisans

Il est habituel de lire que sont apparus dans les années **70,**

- le Mélisson, (l'instrument, et non la pédagogie puisque jamais formulée et laissée à la discrétion de ses utilisateurs-acheteurs),
- et l'Upic (sans davantage de pédagogie associée).

Il convient de mettre à l'heure, ne serait-ce que les calendriers, les dates étant éclairantes :

- le Gmebogosse est apparu, instrument fini, en décembre 19**72**

- l'Upic est apparu dans sa version temps différé en 19**77/78**, sa version temps réel datant de 19**87** et sa version transportable pour ordinateur de 19**91**. Un certain "air de famille" l'apparente à l'ANS de l'ingénieur russe Evgeny Murzin (1957), synthétiseur dont j'ai bénéficié d'une présentation, encore en 1993, à Moscou, russes et français ayant toujours été spécialistes des pratiques de sons dessinés, optoélectroniques (ainsi de notre console Gmebaphone 2 de 1975), ou numériques.

- le prototype du Mélisson, selon l'organe officiel du GMEA, aurait été "conçu" en **82** et son développement annoncé à compter de 83, les études pour son industrialisation se déroulant de 1985 à 19**87**.

Quelques corrections de date et précision de source doivent être signalées. Ainsi dans le rapport pour le Ministère de la culture : *"Quelles ressources technologiques pour renouveler les pédagogies de la musique"* Anne Veitl reprend, en 2001, ces données complétant toutefois ces propos :
« L'élaboration du Mélisson a commencé en 1982 et son développement a continué tout au long des années 1980. Ce dispositif se rattache cependant plus aux années 1970, par les technologies utilisées, les objectifs visés et la manière de poser les problèmes.
Il se rapproche en cela beaucoup du Gmebogosse avec lequel il est d'ailleurs en filiation, par "réaction" : les membres du GMEA se sont lancés dans la construction du Mélisson à défaut de pouvoir disposer d'un Gmebogosse ». (ndlr : filiation certes, mais bien pâle descendance !).

Si le deuxième paragraphe du commentaire est juste, le premier anti-date manifestement. Ainsi dans la Revue du CENAM "Électroacoustique et Pédagogie" publiée en octobre 1983 et citée précédemment, la présentation faite alors par le Groupe (l'Atelier) lui-même est bien différente, manifestant le signe d'une effective réécriture de l'histoire, reprise puis diffusée :« *L'atelier réalise de nombreux concerts, stages, week-end de formation, émissions de radio, animations scolaires, il anime un atelier hebdomadaire d'initiation. Signalons la réalisation d'un instrumentarium regroupant des structures Baschet, magnétophones, synthétiseur... Tous les éléments sont modulables et peuvent être utilisés à la fois par des enfants dès cinq ans et des adultes.*

En conséquence, en octobre 83, pas trace d'un concept Mélisson, il ne s'agit alors que d'un assemblage de matériel utilisé à finalité initiatoire.

Par contre, il est totalement véridique que, du 3 au 7 mars 1982 à Albi, se déroula à la demande du GMEA, un atelier avec et sur le Gmebogosse appelé *"Des sons pour les oreilles",*

et que l'année suivante, 1983, la même demande fut produite par le Groupe d'Albi, mais à laquelle le GMEB ne put répondre étant déjà programmé ailleurs aux mêmes dates.

Les animateurs du GMEA avaient d'ailleurs précédemment rencontré le Gmebogosse lors des Cours de Septembre 78 donnés par le et au GMEB, préférant gommer dans leur CV cette assistance pour n'évoquer sélectivement que ceux de l'Ircam et du Grm qu'ils suivirent après.

Le défaussement préparatoire se trouve dans leur présentation de Groupe revue et maintenue publiée sur internet :

"Le GMEA, Centre National de Création Musicale existe professionnellement depuis 1981. Sa première musique fut créée en 1977 par Thierry Besche et Roland Ossart, pour une compagnie de danse fondée par Paul Bogossian et la danseuse Pascale Houbin.

À l'origine, il s'agissait d'un atelier de pratique amateur inscrit dans la dynamique de création artistique de la Maison des Jeunes et de la Culture d'Albi, fonctionnant avec du matériel mis à disposition par la DRAC. Ce matériel servait également aux premiers stages décentralisés de musique contemporaine animés à Cordes durant les mois d'été par l'IRCAM et le GRM. Issu de cette double origine, le GMEA est devenu 30 ans plus tard un exemple vivant et concret des bienfaits de cette décentralisation avant l'heure…

Maurice Fleuret alors Directeur de la Musique au Ministère de la Culture apporta le premier le soutien de l'État à notre action. C'est à cette période que se dessinent les Centres de création et de recherche français.

Fleuret fut au ministère de 81 à 86, le label Centre national date de 1997 et le Gmeb de 1970.

En 1983, le Groupe "anime donc un atelier hebdomadaire d'initiation sur un instrumentarium regroupant des structures Baschet, magnétophones, synthétiseur... à défaut du Gmebogosse fort apprécié dans sa pratique l'année précédente et fort mal plagié les années suivantes.

Mais ils n'hésiteront, plus radicaux encore dans la falsification et la fantasmagorie, à claironner lors d'un interview le 17 janvier 2013 à la "Dépêche du Midi" (Archives de l'année 2013, https://www.ladepeche.fr>articles>2013) :

« Une classe entière devait se partager un magnétophone, un synthétiseur ou une console, se souvient Thierry Besche, l'un des concepteurs.
L'activité musicale simultanée d'une trentaine d'enfants nécessitait des moyens spécifiques encore inexistants.

Le Mélisson est le premier outil électroacoustique permettant une pratique commune, d'abord par un éveil musical puis par la création». Le principe du Mélisson est défini en 1983 et bricolé dans les locaux du GMEA avec R. Ossart et P. Bessou.

Le Mélisson est le premier outil que nous avons conçu, novateur, précurseur dans les lutheries pédagogiques. Depuis, les équipes travaillent à conserver cette place de pionnier, aujourd'hui avec les technologies numériques».

Pour saisir tout le côté "novateur et pionnier" du Mélisson, malgré la rudimentaire simplification de l'appareil, de son seul usage synthétique et de son absence de pédagogie qui nous font rejeter conceptuellement évidemment toute descendance, il suffit de lire le commentaire : *« L'agencement, par câblage, de différents types de boîtiers et du haut-parleur permet donc essentiellement de produire et de transformer des sons électroniques.*

Objectifs de départ : le projet était d'avoir un dispositif de jeu collectif d'écoute et d'invention musicale, qui permettrait à chaque enfant d'une classe entière d'avoir entre les mains un petit boîtier de commandes. Au départ, la configuration minimale du Mélisson comprenait ainsi une quarantaine de boîtiers. Le but était aussi d'avoir un dispositif simple et d'une grande modularité, d'où le choix d'un dispositif se limitant à la synthèse électronique de sons.

Utilisations pédagogiques : des activités pédagogiques régulières ont été menées par le GMEA dès 1984, avec le premier prototype construit artisanalement avec des boîtiers en bois … Il s'agit en général d'interventions permettant d'approfondir un peu le travail et de réaliser un projet de création
La manière d'utiliser le Mélisson varie selon les enseignants et intervenants, la modularité du dispositif favorisant cela. Mais il faut noter une nette évolution des pratiques pédagogiques, au sein-même du GMEA, qui s'est produite au cours des années 1990. Elle a abouti à relativiser le rôle du Mélisson et à en faire un outil parmi d'autres. »

Ces extraits précisent ainsi que le prototype du Mélisson date de 1984, que la pédagogie se résume à sa mise à disposition et qu'il s'agit, aux dires des concepteurs, d'un outil (disent-ils) parmi d'autres, tout en déclarant 23 ans plus tard qu'il fut le premier instrument.

Ironiquement, précisons que l'anagramme de melisson est, fort justement, "le moins".

Et bien, relativisons ces errements et falsifications historiques, guère à la gloire de ces éradicateurs-falsificateurs de l'histoire, le Grmocentriste Delalande et Albi le plagiaire-faussaire éhonté.
Car au final, ils donnent par défaut une image de l'importance "primordiale" du Gmebogosse, dont il fallait taire l'existence pour que les autres ne s'y trouvent à l'ombre.

Mais finalement, ce sont eux qui nous ont fait une part d'ombre, certes non de par la qualité d'innovation, d'imagination propre ou d'apports théorique et musical de leurs productions mais de leur inclination au mensonge et au détournement de l'histoire repris et diffusé. Ce ne sont pas les forces de l'esprit mais celles de la communication qui permirent à ces dérivés minorés d'occuper marginalement le terrain.

Pour élargir aux écrits et appréciations de certains musicologues ou "chercheurs" qui, - par leurs "travaux" sans recherche personnelle ni vérifications des sources, mais nourris de reprises de citations antérieures copiées/collées, elles-mêmes ou bien sans fondement ou bien orientées (réseau, inféodation, tradition, sujétion), - ont majoré ces faisceaux d'erreurs et favorisé leur maintien dans une économie de la connaissance circulaire, en boucle où la recopie prime, celle qu'internet nous offre généreusement et sans quitter notre chaise.

Somme toute une situation guère nouvelle mais en expansion, que je souligne dans les cas cités, non pas dans un souci pro-domo mais dans celui d'éclairer, de mettre en surbrillance les mécanismes de jeux destructeurs et leurs conséquences dommageables.

Ainsi pour ce qui concerne le Gmebogosse, une thèse de Xavier Lecoin, exemple exemplaire et couvert du label Sorbonne (mais exemple parmi bien d'autres, faut-il préciser, dont les précisions et rétablissements feraient une litanie répétitive et lassante), qui crut judicieux, sans que ses maîtres l'en dissuade, de reprendre et de s'appuyer texto sur des textes, certes j'ose espérer les croyant fondés mais sans rechercher ni la confirmation ni la validité des sources...
Sa thèse défendue en 2015 porte nom de : *" Médias et enseignement spécialisé de la musique : un projet communicationnel ? "*
La thèse se référant à certains noms et positionnements de personnes précédemment évoquées (dont le livre *"Quelles ressources technologiques…"* d'Anne Veitl qui sera par la suite commenté et reétabli à l'endroit) montrent clairement l'effet boucle construisant au final une histoire revue et faussée assortie de digressions personnelles abracadabrantes…

Ainsi dans le chapitre *2.4 " Apprendre en créant" :*
"C'est dans ce contexte que le développement d'outils logiciels destinés à faciliter le travail de création ont pu apparaître comme les moyens d'une extension des pratiques créatives, parce qu'ils semblaient, dans un premier temps au moins, ne pas exiger de connaissances musicologiques approfondies" où affleure une confusion certaine entre musicales et musicologiques. Cela amenant directement à l'inédit paragraphe suivant *: "François Delalande, l'un des compositeurs majeurs du champ de l'électroacoustique, a entrepris, dès les années 1970, de poser les fondements d'une pédagogie musicale d'« éveil » (voir notamment Delalande, 1984).*

Assertion surprenante et bien mal documentée. Car Delalande signalé comme un compositeur marquant, marque en fait le manque de vérification du thésard qui aurait mieux fait de se taire, car compositeur le malheureux François ne le fut jamais. Ce qui ne l'empêchera en rien de : *" poser les fondements d'une pédagogie musicale d'éveil.*

Suivra alors une synthèse des fondements de cette dernière : *"partant des écrits et des réflexions de Schaeffer sur la découverte des sons par les enfants, il propose en effet de faire commencer la formation du musicien en amont du point de départ des «méthodes actives».* ce qui sous-entendrait conséquemment que : " *vient, ensuite seulement, le moment de « faire des sons, [c'est-à-dire] associer un mouvement du corps à une figure sonore »,* puis *le « travail de l'imagination... Ainsi, même si l'apprenant est précocement placé en situation de créer, ce n'est pas tant la production d'une partition identifiable qui importe que la capacité à mettre en œuvre le processus cognitif qui l'autorise*".

Ce type de fragmentation recomposée ne rend pas plus clair le propos qui néanmoins se poursuit :
“ C’est un changement de perspective similaire qu’observera Anne Veitl (2001) dans son livre :
ces pédagogies sont dans la filiation des musiques électroacoustiques, inaugurées en 1948 par Pierre Schaeffer avec la “musique concrète”. L’approche dite “concrète” consiste non pas en l’écriture abstraite d’une partition, mais en la manipulation expérimentale et la composition tâtonnante de sons, en relation avec un travail d’écoute“.

Retenons que la filiation est celle des, et non de la musique électroacoustique (inaugurée en tant que concrète en 1948) et conséquemment non plus une filiation directe de Schaeffer mais des musiques électroacoustiques dont les pères sont nombreux. Le développement qui s’ensuit est marque d’une incompréhension totale car ce n’est pas la manipulation qui est expérimentale mais la pensée, la composition qui de ce fait n’est pas tâtonnante mais contrôlée.

Le paragraphe suivant, 2.4.a, *“Outils d’initiation à la création“*, nous fournit des aperçus, issus des archives internet IMEB mais réécrits en une concaténation plus qu’incertaine :
“*Ainsi, le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB puis IMEB, dissous en 2011 faute de subventions) est à l’origine du premier de ces outils, le Gmebogosse. En dépit des évolutions qu’il a connues depuis la première version en 1973 jusqu’à la fin de son développement, à la fin des années 2000, le dispositif a toujours articulé un petit groupe de consoles permettant aux enfants de « prendre des sons de diverses sources, synthétiser d’autres sons, les mémoriser, les traiter, mémoriser leur processus, les mixer, les diffuser et les enregistrer en 4 pistes simultanément, (35) l’ensemble formant un orchestre d’instruments «analogiques électroacoustiques ».*
En effet, nous n’avons jamais au grand jamais parlé d’un orchestre d’instruments analogiques et numériques. De plus, le renvoi (35) précise la source, “*Manuel du Cybersongosse 7MI partiellement reproduit sur le site d’archive de l’Imeb* “. Sauf que ce texte présente le Cybersongosse 7MI comme une version numérique datant de 2004, quand les modèles évoqués dans l’étude Veitl 2001 sont les modèles 4M (1988) et 6M (2001), rappelant que le premier instrument (et non outil) date de fin 1972. Le décalque est donc sans objet.

Quant à la citation : « *C’est la maîtrise auditive, conceptuelle et manuelle qui détermine le parcours. Ce parcours est constitué de différentes catégories de jeux sonores et musicaux, d’écoute, de "virtuosité" et d’expression : écouter, analyser, mémoriser des sons, puis immédiatement faire sonner l’instrument, ensuite analyser, re-connaître, classer, organiser, contrôler, répéter, prévoir, échanger, réaliser. C’est dans ce mouvement circulaire permanent que la qualité advient et non par une progression de palier à palier.* » elle ne ressort pas du manuel technique mais du livret pédagogique pour enseignants et la phrase qui suivait en est malheureusement coupée : “Ainsi dans l'une et l'autre pratiques, la main guide l'oreille, qui se réfléchit dans le cerveau qui contrôle la main“.

Il s’agit là certainement d’incompréhension, mais également effet d’une faiblesse dans la recherche documentaire, le conduisant, non les nombreux articles et citations fondés qui sont disponibles, mais à reprendre en boucle une des conclusions altérées d’A. Veitl : *“ Si les potentialités du dispositif ont été largement saluées, il semble, si l’on s’en tient au bilan établi par A. Veitl (2001), que sa complexité et surtout, l’ampleur des manipulations physiques nécessaires aux activités, ainsi que l’absence d’un développement industriel l’ont empêché de connaître une large diffusion“.*
Malheureusement cette reprise nuancée d’un “semble-t-il“, quatre ligne suivantes devient affirmation, donc retour à la doxa : *“C’est justement la difficulté d’accès au dispositif qui a conduit un autre centre de création à produire son propre dispositif, entre 1982 et jusqu’aujourd’hui. Le Mélisson… À la différence du Gmebogosse, et peut-être parce que le Mélisson était plus aisé à installer, le GMEA s’est engagé dans une politique de distribution beaucoup plus massive.“*

Ces assertions sont par ailleurs totalement inventées sinon fantasmées car le Docteur en sciences politiques A. Veitl, n’a jamais effectué de déplacement en classes, de ville ou de campagne pour analyser in situ, ni accompagné lors des tournées à l’étranger…

Rappelons que les seuls câblages du Gmebogosse/Cybersongosse étaient ceux reliant les 3 à 4 consoles à la régie et de celle-ci aux haut-parleurs quand ceux du Mélisson devaient raccorder une trentaine de boîtiers aux régies et haut-parleurs.

De même, ces manipulations physiques et la complexité regrettées conjointement Lecoin/Veitl n'ont jamais empêcher instituteurs et institutrices volontaires et non masochistes de transporter l'instrumentarium d'école en école pour leur collègue du réseau et de le câbler avec les enfants. Tout autant de mener en solo les actions musicales et pédagogiques, ce qu'elles et ils pouvaient accomplir, ayant suivi une semaine de stage à l'École normale. Quand lesIUFM arrivèrent, les stages furent réduits à une journée, obligeant à ré-encadrer les séances et donc les réduire.

Si l'on se réfère aux utilisateurs et à leurs observations, bilans et témoignages, ces manipulations et complexités ne sont jamais évoquées :

" tous s'accordent à reconnaître chez les utilisateurs un grand progrès de la qualité d'écoute, une plus grande sensibilité musicale, une manipulation relativement aisée de cet apparaillage électroacoustique et plus généralement une meilleure pratique du langage, de l'écriture, de la lecture (due au travail sur le son, sur la chronologie), une amélioration des relations maîtres-élèves, une plus grande capacité pour les petits de travailler en équipe, une valorisation des enfants sur d'autres critères que ceux de la réussite scolaire, un enrichissement de l'imagination "

Rencontre et revue du Cenam

" Un ensemble d'appareils (trois consoles, une régie de dimensions cubiques 42 x 42 x 42 et deux haut-parleurs) qui fonctionnent, sous une forme simple et accessible à tout âge, comme un mini studio électroacoustique équipé de synthèse électronique et de tension de commande. Tout ceci pour quoi faire ! Découvrir et initier au travers d'une pratique l'univers sonore et musical de maintenant.

Michelle Merra

La Maison Municipale des Jeunes de La Rochelle utilise deux unités Gmebogosse depuis 1978 avec un public scolaire, maternelles et primaires, ainsi qu'avec des groupes d'adultes, en atelier d'initiation. Des présentations de l'instrument sont régulièrement effectuées auprès des lycées et collèges, elles ont abouti à la préparation d'une option musique pour le baccalauréat autour de l'électroacoustique.

Claude Landy, Eric Mulard

Ainsi se démasque combien toute reprise de contenu exige de recherches et vérifications dans tous travaux de recherche respectueux de l'objet et du sujet traités.

Quant aux problèmes d'industrialisation, ils découlent d'une absence de volonté et d'implication des services du ministère malgré les "Plans sons" et autres velléités improductives. Les 30 ensembles des Gmebogosse 3 et 4 qui ont été diffusés ne purent l'être que via des subventions du FIC puis d'une convention Ville/Département et construits dans notre atelier.

Il y a pour qui voudrait les chercher, bien d'autres différences et somme toute aucune similitude entre le premier et l'autre… mais ne revenons pas aux pages et aux chapitres précédents. Simplement soulignons que le Gmebogosse n'est pas un assemblage de synthétiseurs reliés les uns aux autres, ce que n'est d'ailleurs pas le mélisson puisque étant un assemblage de modules particuliers qui, répartis et reliés, constituent un ensemble dont la pratique dite collective se réduit à ce que chacun aura fait isolément, chaque groupe d'enfants ne disposant que du contrôle d'un de ces modules. Chaque enfant ou groupe ne pouvant ainsi mettre en jeu l'ensemble des paramètres et traitements et de réaliser son mixage et sa mise en espace, tel le Gmebogosse en son jeu. Ce que dira clairement un praticien melisson : " *chaque enfant avait une partie d'un grand synthétiseur que nous constituions dynamiquement dans la classe ; il avait ainsi accès au contrôle du volume, à un filtrage, à un traitement, etc., et nous pouvions assez facilement avoir une pratique collective"*. Cette pratique dite "collective" s'apparente bien plutôt à du taylorisme sonore.

Autre exemple de dévoiement, le cas du livre d'Anne Veitl. Lequel est plus délicat à jauger, car universitaire publiée, on ne parvient à déterminer les taux de conscience/inconscience, subjectivité/objectivité, à priori/pré-conclusion, incompréhension ou méconnaissance voulues ou fortuites. Bien qu'une certaine constance cohérente dans le déni et le non-dit, le fatras d'assertions assenées, ne sont pas pour rassurer malgré les quelques éléments épars et fondés. Il serait trop long de recadrer, compléter et rétablir en vérité les cinq pages et plus qu'elle consacre au Gmebogosse et celles pour certains dispositifs.
Court et courtoisement, ces quelques relevés ;

- <u>Chapitre 1 :</u> *Le plus ancien dispositif spécifiquement élaboré en vue d'une utilisation pédagogique avec des enfants est le Gmebogosse, dont la première version remonte à 1973 (non 72).* et versus
<u>Grandes dates :</u> *1973, début des activités avec le premier prototype terminé fin 1972 (2 exemplaires construits).* Incertitudes temporelles ô mes délices… mais aucune mention du concepteur de l'instrument et de la pédagogie, ce qui est quelque peu dommageable en droit moral respectueux de l'auteur.

- *les pratiques pédagogiques ont été inventées et expérimentées au fur et à mesure.*
Faux, le premier article présentant la pédagogie expérimentale a été publié en décembre 1972 dans la revue de l'ATAC. Elles furent expérimentées à chaque apparition d'un nouveau modèle et développées selon les nouvelles possibilités techniques et gestuelles.

- *Au bout de six versions, le Gmebogosse est peu abouti d'un point de vue ergonomique, les consoles sont lourdes et encombrantes, difficilement transportables. Il est symptomatique que la quatrième version (de 1985) ait été celle d'un Gmebogosse "mort-né", considéré très vite comme inutilisable, et cela à peine fini.*

et

toutes les améliorations envisageables depuis les premiers modèles, qui auraient aussi tenu compte de l'état des nouvelles possibilités technologiques (notamment informatiques), n'ont donc pas, ou peu, été intégrées dans les versions successives du Gmebogosse.

Faux historiquement. Il s'agit d'un remarquable exemple de contre-vérité, sinon de censure orientée, d'où le commentaire nourri en réponse. Ce modèle "mort-né " à technique hybride a été développé pour être commandé par un TO7, mico-ordinateur Thomson alors retenu par l'Éducation nationale.
Cette adjonction d'un T07 s'inscrivait dans l'évolution logique des différentes versions du Gmebogosse. En effet, la possibilité de jouer avec le temps mémorisé et séquencé permet une pratique pédagogique et de création plus riche permettant notamment une réactivation à l'identique des commandes, des causes, pour affiner les effets, les traitements, le feed-back. Historien du système, le micro-ordinateur restitue aisément une séquence sonore, assistant, il autorise la création de nouveaux sons, mémoire il pilote l'utilisateur qui l'a enregistrée.
Cette version assurait les fonctions de saisie de données, mémorisation et contrôles interactifs de 128 valeurs logiques et 48 valeurs analogiques et celles d'un séquenceur de 256 pas.

En 1984, il fut développé en wrapping et démontré, (donc pas du tout mort-né) en 1985 au 12ème Salon de la musique à Paris et salué en ces termes par R. Caplain dans " Zéro Vu magazine " n°47, octobre 85 :

" Le Gmebogosse représente l'outil aussi idéal que possible destiné à sensibiliser les jeunes à la musique contemporaine principalement, mais également il cherche à démystifier l'outil au profit de la recherche et de la création à caractère esthétique. L'éducation de l'oreille s'en trouve ainsi favorisée amplement en réintégrant familièrement dans l'environnement sonore enfantin des sons issus, directement, d'une part de l'essor industriel et des laboratoires, et, d'autre part, du patrimoine quotidien".
Le coût du tansfert du wrapping en circuits imprimés double-faces étant évalué alors à 70000€ de CAO, aucun mécène étatique ou autre ne le prenant en charge, le modèle ne put être diffusé mais fort bien né.

Retournons au paragraphe d'Anne Veitl :

- *Dans le cas présent, certaines étapes dans le développement d'un nouveau dispositif n'ont jamais été franchies : celles qui auraient permis d'en améliorer nettement l'ergonomie et la facilité d'utilisation.*
L'ergonomie ludique fut constamment appréciée par les utilisateurs, grands ou petits, voir les constats qui suivront.

- *Mais ce dispositif présente aujourd'hui néanmoins un grand intérêt général par le savoir-faire et la documentation pédagogiques qu'il a permis d'acquérir et d'élaborer. Certains de ces jeux ne se fondent que sur des activités d'écoute ; la plupart nécessite l'utilisation du Gmebogosse, mais leur généralité et leur pertinence les rendraient tout à fait transposables et utilisables avec d'autres dispositifs technologiques permettant de déclencher et transformer des sons (voire sur un Cédérom).*
La remarque est bien fondée mais l'intérêt général ne fut pas partagé …

- *1982-83 : conception et réalisation du premier prototype de Mélisson* . Voir le corrigé antérieur, car le projet n'existait pas en 1983…

Ces remarques, jugements ne ressortent pas d'une attitude d'observateur neutre mais expriment des choix, des attitudes engagés. Ce qui pourrait expliquer autant de mauvaise compréhension mais en aucun cas les inexactitudes, les falsifications et les a-priori, c'est l'inversion manifeste entre nos visions de l'induction et de la déduction appliquées à la créativité musicale :

pour elle : - activités d'écoute des sons -> capacité d'induction
- activités de transformation des sons -> capacité de déduction

pour moi : - activités d'écoute des sons-> capacité de déduction
- activités de transformation des sons-> capacité d'induction

c'est à dire le vieux problème, qui n'est pas un dilemme, entre version et thème.

En réponse, à tout ce délitement de l'information, trois constats de praticiens :

- le Cybersongosse permet d'inculquer très rapidement aux enfants, sur un mode ludique, des techniques extrêmement complexes dont la maîtrise était réservée jusqu'à présent à des techniciens du son ou à des compositeurs formés aux méthodes de l'électroacoustique.
La conception analogique de l'instrument ainsi que son utilisation aisée par boutons et manettes permettent aux enfants et aux jeunes d'établir un rapport direct entre mouvements du corps et impressions sonores. L'absence de toute crainte de ne pas maîtriser des techniques trop complexes permet aux apprenants de donner très rapidement libre cours à leur imagination et à leur créativité. Ils apprennent en outre –et ceci constitue un des aspects pédagogiques essentiels du projet— à percevoir de façon beaucoup plus consciente leur environnement sonore naturel et à réfléchir à ce que signifie d'une manière générale, écouter, et, entendre. Les enseignants qui ont déjà travaillé avec le Cybersongosse sont unanimes à constater que l'attention des enfants et leur disponibilité à l'écoute augmentent.
Le travail avec le Cybersongosse donne naissance à des dynamiques de groupe. Plusieurs enfants sont regroupés autour d'un instrument et l'interconnexion de l'ensemble des instruments les oblige à coordonner leur production. Nathalie Singer Radio Berlin 2004

La discrimination auditive s'affine grâce aux possibilités de l'instrument qui par exemple met plus en valeur tel ou tel son, selon le calibrage des actions rendues possibles, par les commandes présentes sur chaque console.
La perception du phénomène sonore est plus analytique et favorise une meilleure compréhension des paramètres du son.
Production :la situation de communication au sein du groupe devient concertée puisqu'ils sont chacun partie prenante d'une réalisation sonore.
La création de sons, instrumentaux, vocaux ou électroniques motive l'envie de faire un enregistrement sur lequel, après écoute, la classe peut intervenir afin d'ajuster selon le projet initial ; l'esprit critique se développe car les enfants sont capables d'argumenter pour quelle raison leur production peut évoluer et de plus l'instrument leur permet les modifications possibles (durée, espace, simultanéité…)
Bernadette Gelez CPEM du Cher 2004

Cette quête perceptive continue va être intégrée et dépassée, l'enfant étant engagé de surcroît dans un processus intellectuel d'analyse des sons qu'il va pouvoir réinvestir grâce aux possibilités de l'instrument électroacoustique mis à sa disposition pour parvenir à une phase de synthèse qui va porter sur des sons et même sur l'organisation d'une séquence sonore. L'enfant entre ainsi dans une véritable démarche de création musicale. Ce type d'expérience offre un champ propice au développement cognitif des enfants qui sont amenés à imaginer des chaînes de signaux en fonction de projets sonores et techniques précis, puis à confronter les résultats obtenus aux effets attendus et éventuellement à apporter les changements nécessaires pour obtenir l'adéquation la plus exacte possible entre le projet et sa réalité expressive et sonore. Liliane Roulet Inspectrice de l'Education Nationale Honoraire 2004

et **déjà**, le 24 juillet **1973 : "** *Le Gmebogosse fait mouche. Les expériences du Gmebogosse, "instrument" électronique conçu à des fins pédagogiques par Clozier, sont allées plus loin encore. Depuis six mois les pédagogues du groupe ont expérimenté l'appareil dans des écoles maternelles, primaires et secondadres de Bourges et des environs. Le but de cette disposition pédagogique n'est pas seulement de triompher des préjugés musicaux par trop ancrès dans le monde (beau-laid ; harmonieux-discordant), mais encore d'éveiller des capacités d'improvisation et de création, ainsi que le fait la pédagogie en matière musicale dans d'autres pays".* Gerhard Schroth Frankfurter Allgemeine Zeitung,

Commentaires
et extraits d'articles
publiés sur la toile,

relatifs aux instruments

Gmebogosse Cybersongosse

et à la

Technique expérimentale de pédagogie

sonore et musicale

associée

Quelques commentaires sur les Gmebogosse / Cybersongosse

Oxford Reference

Dictionary of Musical Instruments (2 ed.)

The Gmebogosse.
Portable synthesizer system designed for groups of children from the age of about five.
Conceived by the composer Christian Clozier, ...
Access to the complete content on Oxford Reference requires a subscription or purchase.

Grove Music Online

Hugh Davies The Gmebogosse

Extract
A portable synthesizer system designed for groups of children from the age of about five. Conceived by the composer Christian Clozier, it was developed from 1972 by Jean-Claude Le Duc at the premises of the Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (the name consists of the initials GMEB and a phonetic spelling of …
Please login to access the full content.

Larousse Dictionnaire de la musique (extrait)

Groupe de musique expérimentale de Bourges
Fondé en 1970 par les compositeurs Christian Clozier et Françoise Barrière, le G.M.E.B. est rapidement devenu un des studios de musique électroacoustique les plus actifs du monde entier, … développant une pédagogie originale auprès des enfants des écoles. Dans ce dernier domaine, son apport est lié à une « invention » de Christian Clozier, le « Gmebogosse », système basé sur l'emploi de lecteurs-enregistreurs de cassettes, que son succès promet à une large utilisation…

François-René Tranchefort

Les instruments de musique dans le monde
les instruments électriques et électroniques
Le « Gmebogosse »

Mis au point et fourni par le Groupe de musique expérimentale de Bourges, le « gmebogosse » est un instrument destiné aux enfants qui fonctionne depuis 1972 1 : il s'agit d'un véritable modèle réduit de studio électroacoustique permettant de sonoriser la voix et de produire des sons électroniques; plusieurs « consoles » - qui ont la forme et la grandeur approximatives de pupitres d'écoliers - comportent chacune différentes sources sonores, ainsi qu'un appareillage adapté au mélange, à la transformation et à l'enregistre- ment des sons. A chaque pupitre (à boutons) sont incorporés:
• un micro;
• deux lecteurs de cassettes;
• deux potentiomètres d'intensité;
• deux bas-parleurs de contrôle individuel à niveau réglable;
• un hacheur de sons;
• deux correcteurs aigu/grave pour modeler les sons;
• deux variateurs de vitesse, couplés avec les correcteurs, qui per- mettent d'agir sur la « forme» et la couleur des sons.
Dix modèles sont aujourd 'hui financés par les pouvoirs publics et mis à la disposition d'organismes culturels en France - à des fins d'utilisation pédagogique.

Michel Chion Histoire de la musique électroacoustique

1970 Evénements : démarrage de divers studios : Groupe de Musique expérimentale de Bourges (Clozier, Barrière), Studio de musique expérimentale du Centre américain de Paris (Arriagada), du Studio Arte 11 à Buenos-Aires (Filippi, Serra), du Studio de l'Université Laval de Québec (Parent)
Les années 70 commencent bien : c'est la période des grands chefs-d'œuvre de Bayle, des monuments de Pierre Henry, des débuts prometteurs de Clozier (La Discordatura). Ce dernier fonde avec Françoise Barrière, à Bourges, un Groupe de Musique expérimentale qui prendra en France une importance de tout premier plan : ainsi, il déploie une activité féconde d'échanges internationaux, de pédagogie (le Gmebogosse, appareil à base de lecteurs de cassettes pour les enfants et les adultes), accueille des compositeurs, fonde un Festival international de Musique Electroacoustique, plus tard un concours de musique électroacoustique ainsi qu'un système original de diffusion des musiques en concert (Gmebaphone), etc.

Maria Antonia Virgili Blanquet, Manuel Pérez Gil, Universidad de Valladolid

Otras experiencias actualmente desarrolladas en Europa, concretamente en paises de nuestro entomo cultural como Francia e Inglaterra, nos situaran en la perspectiva de 10 que hoy supone este campo de investigaci6n y cual es su grado de aplicabilidad, Proyecto GMEBOGOSSE, basado en una investigaciôn llevada a cabo por el GMEB24 (Groupe de Musique Expérimentale de Bourges) para la creaci6n de un dispositivo destinado a los niiios consistente en un instrumento electroacïistico de expresi6n y creaci6n sonora y musical, individual y colectivo, cornpuesto por una Unidad Central y de 3 6 4 consolas, comandado por un micro-ordenador Thompson TO 770. Se han desarrollado 282 juegos individuales y colectivos, 94 para educaci6n infantil, 103 para primaria y 85 para todos los püblicos (26 juegos de escucha, 59 de memorizaci6n aùditiva, 147 de intercambio, 22 de reconstrueci6n, 28 de realizacién e improvisaci6n). La primera experiencia de utilizaciôn en la escuela data de 1973. En 1978, financiado por el Fondo de Intervencién Cultural, se construyen 8 unidades Gmebogosse (modelo 2), que se establecen en Bourges y La Rochelle. y con una de ellas se monta un taller mobilllamado Gmebogosse bus, que ha realizado giras por toda Francia. asf coma por otros paises coma Austria, Alemania, Bélgica, Canada, Gran Bretaüa, Israel, Italia, Holanda, Polonia y Suiza.

Anne Veitl Quelles ressources technologiques pour renouveler les pédagogies de la musique

Les plus anciens dispositifs technologiques étudiés (le “Gmebogosse”, le “Mélisson” et la machine “UPIC”) sont caractéristiques des nouveaux projets pédagogiques apparus après 1970 : donner la possibilité aux enfants eux-mêmes, y compris les plus jeunes, de pratiquer l’invention ou la création de musique ; mettre en place des activités d’enseignement au cours desquelles les élèves peuvent travailler autant leurs facultés d’expérimentation, leur écoute, la maîtrise de langages musicaux et, surtout, leurs capacités de créativité.
Sont apparues au cours des années 1970, les activités pédagogiques menées à l’aide des nouvelles technologies.
Le plus ancien dispositif spécifiquement élaboré en vue d’une utilisation pédagogique avec des enfants est le Gmebogosse, dont la première version remonte à 1972, et qui a été construit et expérimenté en milieu scolaire par l’équipe du GMEB, de Bourges.
Le Gmebogosse, es consoles de jeu de musique électroacoustique. Le dispositif baptisé à l’origine Gmebogosse (la dernière version a été nommée “Cybersongosse”) constitue la première tentative d’élaboration d’outil spécifiquement destiné à des enfants, dès les classes maternelles.

Toujours disponible aujourd'hui, avec la sixième version, il a permis d'expérimenter, durant près de 30 ans maintenant, un dispositif qui reprend quelques grands principes des studios de création électroacoustique de l'époque pour les adapter à une utilisation en groupe, avec une classe d'école primaire ou maternelle.
Il s'agit donc d'un dispositif pour des jeux et des activités collectives, qui permet de capter, d'enregistrer, de produire, de transformer, d'assembler et de diffuser des sons. Il inaugure en cela une des grandes voies toujours explorées actuellement : celle des dispositifs pour des pratiques inventives et créatives en groupe, dans le cadre d'activités éducatives.
Il faut d'abord noter que le Gmebogosse a été conçu et construit dans un type de lieu musical où a été aussi inventé, par la suite, l'essentiel des outils technologiques.

Éveil musical Claire Renard

Dans le répertoire de sons à partir de multiples sources (bruits concrets, sons instrumentaux, pausages sonores, sons électroniques), le musicien sélectionne, compare, à l'oreille, les qualités et les composantes de ces sons. Grâce à certains appareils comme les filtres, le compositeur - musicien peut modifier l'apparence de ces sons en leur donnant profils et timbres de son choix. Dans le studio électroacoustique original, c'était un travail solitaire. Avec le Gmebogosse, précurseur des synthétiseurs et synthétiseurs contemporains dans un contexte de l'éducation, on pouvait se faire à plusieurs. Cet appareillage spécialement conçu pour l'éveil musical (par le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges), a permis à la disposition de chaque "joueur" un enregistreur, un synthétiseur et un système de filtres. Le gmebogosse permettait toutes sortes de jeux musicaux d'écoute, de mémoire, de structuration à partir de sons enregistrés.
Aujourd'hui, la technologie a élevé la popularisation du Gmébogosse d'une manière spectaculaire.

L'éveil musical de l'enfant, Madeleine Gagnard

Christian Clozier a élaboré une progression dans les jeux, pour amener les enfants à manipuler le son, à s'exprimer par le son, comme ils peuvent le faire par le dessin ou le modelage, à combiner, à superposer. L'usage du gmebogosse est avant tout une pratique, où tout passe par l'expérience, par le vécu, sans qu'intervienne aucune théorisation.
Mais avant toute chose, il nous faut décrire l'appareil en question, voir comment il fonctionne, et ce que l'on peut en tirer :… C'est donc le b-a-ba des manipulations qui se pratiquent dans le domaine de la musique électro-acoustique, mais c'est surtout pour les enfants l'occasion de voir quels types de transformation peut subir le son et de se rendre compte par l'expérience du grand nombre de combinaisons qui peuvent être utilisées. La première acquisition est peut-être la prise de conscience du lien entre le geste et le résultat sonore, ce qui amène l'enfant à une maîtrise de ses mouvements en vérifiant l'effet produit de façon purement auditive, donc contribue à une éducation de ses réflexes sensoriomoteurs.
Avant d'expliquer comment on procède sous forme de jeux pour conduire progressivement les enfants à élaborer quelque chose de plus complexe, nous ne résistons pas à l'envie de parler des réactions des enfants: d'une façon générale, ils sont fascinés par le son, par tous les sons sans hiérarchie d'intérêt, et ils offraient dans la phase d'expérimentation libre, un spectacle assez surprenant : ils étaient tellement absorbés qu'ils avaient oublié la présence de l'animateur, ils paraissaient avoir perdu la conscience du temps comme s'ils étaient sous l'effet d'un envoûtement…
L'intérêt de cet appareil semble donc résider non pas dans son rôle de producteur de sons, mais dans la possibilité qu'il donne aux enfants de se livrer à une « combinatoire » puisqu'intervient le choix des éléments constitutifs et dans un deuxième temps, une organisation d'éléments simultanés ou successifs.

D'autre part le contact direct, presque physique, avec le son est d'une importance capitale, cela devient pour chaque enfant une expérience, une aventure personnelle, non pas abstraite, mais sur le plan du vécu et ceci quel que soit le résultat sonore (nos critères d'adultes sont à écarter). Tout cela fait appel à l'esprit inventif de l'enfant, à son imagination dans un domaine où il n'a pas souvent l'occasion de l'exercer, mais surtout ouvre des perspectives nouvelles à l'enfant, qui a envie d'aller plus avant, car il se rend compte qu'il peut capturer le son et l'utiliser à des fins expressives.

L**es Musiques Electroacoustiques Reibel / Chion**

Pédagogie : le Gmebogosse. En liaison ayec sa politique de manifestation, il faut parler de l'importante activité pédagogique du GMEB : non seulement dans les stages qui se tiennent sur les lieux du Groupe, mais surtout dans les classes maternelles et primaires, à l'aide d'un appareil conçu par Christian Clozier, expérimenté par Françoise Barrière, Alain Savouret, Gérard Fouquet et Roger Cochini et baptisé le Gmebogosse : cet ppareil utilise la facilité de manipulation des magnétophones à mini-cassettes pour proposer aux enfants des espèces de jeux musicaux, adaptés des jeux classiques (jeu de l'oie, des 7 familles, etc...) où ils choisissent, font entendre, fabriquent et enregistrent eux-mêmes des sons.

Les vingt ans du centre Georges-Pompidou

Résonance n° 11, janvier 1997

Ces musiciens et leurs drôles de machines : le Gmebogosse

Le Groupe de musique électronique de Bourges (Gmeb) était venu au Centre en 1978 pour présenter le Gmebogosse, dispositif pédagogique permettant de « découvrir et manier les sons électroacoustiques ». Une « mini-production » devait même être donnée « en audition publique » le 20 janvier 1979, dans l'Atelier des enfants. L'exposition Ces musiciens et leurs drôles de machines », réalisée en 1982 à l'initiative de l'Ircam et du Carrefour des Régions, fut l'occasion de renouveler l'invitation.

Deutschlandradio

Projektwoche zur musikalischen früherziehung'cybersongosse -
Kindertonkunststudio' Funkhaus Berlin, 18. - 22. Februar

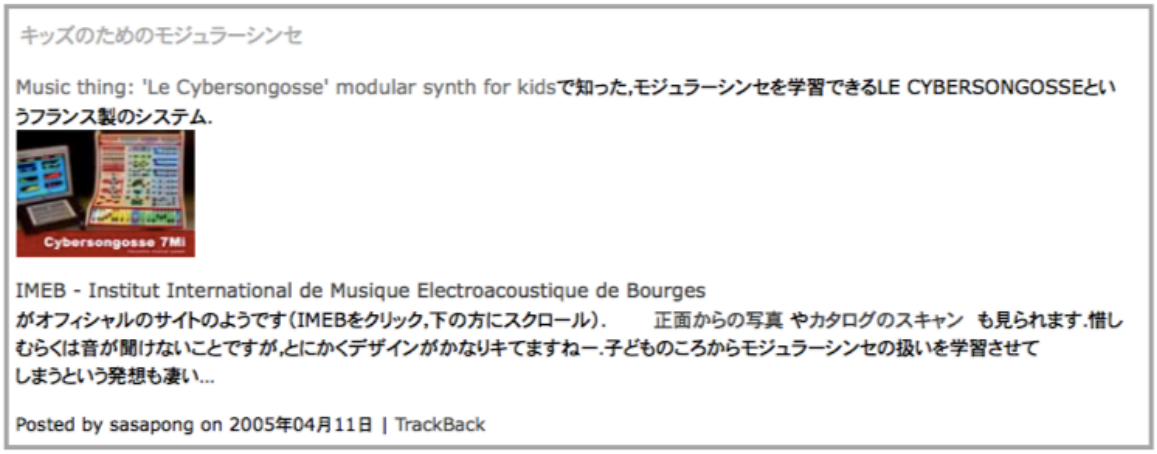
Vom 18. bis 22. Februar veranstaltet die Hörspielabteilung von DeutschlandRadio Berlin in Kooperation mit dem Institut International Musique Elektroacoustique Bourges (imeb) eine Projektwoche zur musikalischen Früherziehung.
Unter der Anleitung des französischen Komponisten, der das Projekt "Cybersongosse" erstmals in der Bundesrepublik vorstellt, werden 48 Kinder aus drei Berliner Schulen an die modernen Technologien der Klangverarbeitung herangeführt und spielerisch mit elektroakustischer Musik vertraut gemacht. Am Ende der Woche sind die Kinder in der Lage, eine kleine Komposition von 4-10 Minuten zu erstellen.
Das Aufnehmen von Klängen, das Experimentieren mit Geräuschen, ihre technische Manipulation und Komposition, sind Techniken, die ihren Ursprung im Hörspiel und in der Radiokunst haben. Von daher ist der Rundfunk als Veranstaltungsort für ein solches pädagogisches Projekt besonders geeignet. Das imeb hat seinen Sitz in der französischen Provinzhauptstadt Bourges und veranstaltet dort seit über 30 Jahren das renommierte internationale Festival für elektroakustische Musik "Synthèse". Bereits seit den 70er Jahren befasst sich das Institut mit der pädagogischen Vermittlung elektro-akustischer Musik.
Dafür hat das imeb speziell ein Instrumentarium entwickelt, das sogenannte "Cybersongosse", das sich in französischen Schulen bereits bewährt hat.
Mit dem Cybersongosse können Kinder unterschiedlicher Altersstufen aufgenommene Geräusche nach Belieben manipulieren: Sie können mit Hilfe von Knöpfen und Reglern und durch Auswahl unterschiedlicher Filter den Klang verformen, seine Tonhöhe und Lautstärke variieren und damit noch nie gehörte Klanggebilde erzeugen.

Das Cybersongosse besteht aus vier verschiedenen Klang-Pulten. Jeweils 4-5 Kinder arbeiten an einem Pult, d.h. an einem Instrument. Die vier unabhängigen Pulte sind wiederum über ein Mischpult miteinander verbunden, so dass eine Interaktion zwischen den Gruppen möglich ist.

Le petit solognot

Sous les grandes antennes de Saint-Aoustrille dort un étrange musée l'Association du Centre Historique de la Diffusion Radiophonique (ACHDR)
Et c'est là aussi qu'a trouvé refuge le « Gmebogosse » instrument qu'ont croisé bon nombre d'écoliers du Cher, mis au point par le Groupe de musique expérimental de Bourges qui eût son heure de gloire à l'époque où Jacques Rimbault était maire de Bourges.

Sasapong's room



Trackback

ЖУРНАЛ «ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА». ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ

Во время моих поездок в Бурж на старейший международный фестиваль электронной музыки и работы там над созданием новых композиций, мне довелось познакомиться с принципиально новым подходом к обучению детей основам электронной музыки с раннего возраста, а также развитию своеобразного тембрового восприятия звуков. Этот подход основан не только на теоретических и методических разработках, но и на создании и постоянном совершенствовании аппаратных средств. Ранее это был Gmebogosse (в честь прежнего названия организации – GMEB). О последней модифицированной версии этого аппарата, который теперь носит название Cybersongosse, и принципах обучения с его помощью рассказывается в статье французских авторов, которую нам прислала Франсуаза Барьер. Надо сказать, что она сама очень впечатляюще рассказывала об этом методе на мастер-классе с показом видеоматериалов в электронной студии московской консерватории в ноябре прошлого года.

La pomme illustrée (blog)

… Bah, le GMEB, lui, survit et organise là encore un festival plus surprenant que le précédent comme chaque année. Tu penses quoi de l'acoustique de la salle du bas par rapport à la grande du haut ? La meilleure, mais tu sais le son du palais Jacques Coeur est géant !
ACHA reprend :
C'est beau, c'est clean. Rien à dire, juste écouter (mon UC1 Canon est en panne).

Juste parlé avec un gars dans une expo il y a trois ans (l'Apple II super, mais nous travaillons sur des protos. T'avait le Gmebogosse et l'année d'avant ou encore avant j'avais eu un APPLE II à leur stand. Pas de G5 mais qui sais ?

Grégory David www.groolot.net

Bercé pendant la grossesse à « L'apocalypse des animaux » de Vangelis, l'univers musical de Grégory David correspond à un mélange de Murcof, The Future Sound Of London, Front 242, Nine Inch Nails, Apparat, René Aubry, Pink Floyd, Tangerine Dream, Klaus Schulze, Arvo Pärt, Eric Satie, Triton.
Il rencontre dès 6 ans son premier instrument de musique : le Gmebogosse. Cet instrument électroacoustique développé par le Gmeb (Groupe de Musique Éxpérimentale de Bourges) lui apporte alors les premières lumières qui le guideront plus tard, à savoir la synthèse sonore, la boucle et la musique concrète.
Pendant son début d'adolescence, son lien avec la musique est très populaire et ce, jusqu'à la découverte de The Future Sound Of London, qui lui rappelle alors toute la pertinence de la musique synthétique. Dès lors, il conçoit sa propre notion de musique en puisant notamment ses ressources dans le festival Synthèse (Bourges, http://www.imeb.net/), Dead Can Dance, The Future Sound Of London, Front 242, parmis lesquels il retrouve l'émotivité et la sensualité des objets sonores et de la musique.

Winael (blog)
(https://www.sounddesigners.org/forum/membres/winael- 854.html#p7192)
* (/forum/topic.html?p=7192#p7192) 02 févr. 2005, 13:39

Salut à tous
Je m'appelle Vincent (oui pas Winael sinon a aurait fait tâche au collège !)
Je suis jeune sortant de l'ISTS (ESRA).
Je m'intéresse au son depuis tout petit (en fait depuis que ma mère croyant bien faire m'a inscrit au conservatoire à 5 ans, et manque de bol la prof chargé de l'éveil musical était aussi formatrice de Gmebogosse (des gros synthés modulaires pour apprentisage de la musique électronique, c'est apparu fin 70 début 80). Je suis toujours pas redescendu depuis.

Ektopia (blog)
is a modular synth…for teaching kids! Tom from Music Thing makes ian interesting point – "If this is what passes for education in French schools, it's no wonder Daft Punk sound like they do." Anyway, the PDF has all the extra info…and in English.
Responses to "Le Cybersongosse"
Haley Says:
Could anyone explain what comes with it and how in the world I could get one? Thank you!
April 25th, 2005 at 3:17 pm
Abigail Says:
Please email me about where/how to buy one! thank you!
April 26th, 2005 at 2:56 pm
beleg Says:
where can i buy one??
February 26th, 2007 at 7:20 pm

Music Blogroll and Music Thing
Le Cybersongosse' modular synth for kids

André writes:. "l'an a French reader of your blog and l found him, every time so interesting and so astonish." Which is the nicest thing anyone's ever said about MT.

He brings news of " Le Cybersongosse", a fatrasticallycally psychedelic music machine for teaching recording and synthesis 10 schoochildren. I think it looks like a cross between Sky Stone's organ, a
Buchla 200e and Jörgen Bergfors' incredible DIY modular. This PDF leaflet explains everything. Its a hardware interface o MAX/MSP software running on a G5. If this is what passes for education in French schools, its no wonder Daft Punk sound like they do.
Comments:
That is the most beautiful thing I've ever seen!
posted by Anonymous : 8:08 pm
Absolutely man. This makes me proud to have vague french heritage!
posted by funnelbc : 6:02 am
I'd gig with it...
posted by Dave : 1:25 pm
How can I get one???? Are they for sale??
posted by Anonymous : 4:34 pm
please post back info if you know
posted by Anonymous : 4:35 pm
OMFG
Santa please put one in my stocking!
MT can you please put a "Buy it now" button on your home page!!! ;)
posted by dkmf : 4:36 pm
I don't care what that thing is, I want it now.
It's so happy looking.
posted by Wiley : 12:26 am
Whoah, before you said interface to G5 and Max, I thought this would be the next big thing for indie rockers (un?)ironically reaching back to childhood. Like you'd play it with your My Little Pony T-shirt on.
posted by Anonymous : 2:08 am
That is soooo fab! Has Jean Michael Jarre secretly become the French education Minister???
posted by David Killingback : 12:11 pm
Someone needs to pair this up with one of those humongous "Educational model" Korg MS-20s...that thing looks like a Buchla on acid!
posted by Brandon : 7:06 am
Actually this is about ten times as educational as anything I ever did in school, because I know I'd remember it now.
posted by David : 4:31 pm
WOW! I'm gear horny! What's the price? Anyone?
posted by Mars : 12:16 am
You could get here a circuit bent something or other that only has buttons. ??? a lot of those things have built-in speakers.
or one of those cheapo yamaha drum pad things? some wierdly tuned bongos?
too bad roland mc-303's dont have built in speakers..
posted by Anonymous : 6:02 am

by Peter Rojas april 15th 2005, at 3:45:00 pm et
Each week Tom Whitwell of Music Thing highlights the best of the new music gear that's coming out, as well as noteworthy vintage equipment:
Music lessons at my old school consisted of a few shakers, a piano, and an old guy talking about Mozart. In France, things are very different. This awesome-looking psychedelic synth is the reason why there are so many cool French electronic musicians. It's the latest version of Le Cybersongosse, a series of synths developed at the Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges. They've been used to teach French kids about recording technology and synthesis since 1973. This one is a hardware control surface connected to a G5 running MAX/MSP, the musical programming language developed in Paris at the IRCAM research institute, and now used by techno musicians like Aphex Twin.

For basic lessons, kids use just the controller with a microphone. More advanced lessons are taught with a touch tablet and a monitor. When I first mentioned the Cybersongosse on Music Thing, the response was immediate and unanimous: "Never mind the French kids, where can I buy one?"

Blazing Speed

Apr 10 2005 Cybersongosse: Digital Supersynth for Toddlers and Pros

Peter Kirn : I wish my inbox were more like Tom's at Music Thing. The latest news from France via MT: a super-digital-modular synth control surface virtual instrument. As if that weren't weird enough, the thing looks like Don Buchla teamed with Playskool Toys, and this may be the only device on the planet that claims to be suitable for toddlers, schoolchildren, teenagers, schoolteachers, and professionals.

That's right: this modern digital device has a heritage going back to the early 1970s (when it was analog, naturally), and it was originally geared for using as a way of teaching about synthesis, music, and memory. [PDF with full specs, history, and description]

30 years of development by the International Institute of Electroacoustic Music of Bourges (IMEB) has turned it into a hybrid monster. Sure, it may look like an analog synth, but the two consoles, combined with a Mac G5 running Max/MSP, pack: Sound sources: line/mic input, analog oscillators, scratch in, and multiple samplers Multiple effects processors (filter, envelope, pitch shift, delay, EQ, reverb);Mixer, Recording, live audio editing and looping Motion capture devices and graphic pad input — no screen required.

A software version is supposed to be available now, though I couldn't find it on the site. But what makes this so unusual (aside from its use with preschoolers!) is the creation of a hardware interface with faders that mimics traditional modular synthesis interface layout, but using digital techniques. It seems the instrument just naturally evolved from analog to digital, something rare in instrument evolution. Something to chew on if you're a would-be interface designer.

And if you don't already wish you went to school in France, watch these kids learning about electronic music. Now that's what I call "no child left behind."

Matrixsynth Everything Synth

modeles pedagogie.html

Sound exploration for kids. I recently saw this on sequencer.de. I wasn't sure if I put up a post on this before, however I was pretty sure I saw it on Music Thing and/or CDM. Sure enough I did. I sent an email to Tom and Peter and Peter was kind enough to reply with links to the posts. Here are the links to the posts on Music Thing and CD

Peter Kirn also sent the following: "Check out these links for some amazing photos: modeles pedagogie.html

What I can't find -- and you'd probably need someone who has connections to IMEB for this -- is what happened to the public software release that was supposed to happen. There's nothing on the site, and the documentation of the project appears to be abandonware. (Hopefully that's just the site itself.) That'd be nice, as they redeveloped the software in Max/MSP."

If you know anything, please comment.

"gmebogosse" is the name of the new platform, and Frye appears to have pulled it from a colorful lesser known electroacoustic instrument manufactured in France during the early 1970s.

The platform itself has partially as its SoundCloud description: "Digital transmission space focusing on the presentation of audio and text pieces by artists and thinkers. Examining the exchange from one field of study to another."

Xavier Levoin
Médias et enseignement spécialisé de la musique : un projet communicationnel ?

Ainsi, le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB puis IMEB, dissous en 2011 faute de subventions) est à l'origine du premier de ces outils, le Gmebogosse. En dépit des évolutions qu'il a connues depuis la première version en 1973 jusqu'à la fin de son développement, à la fin des années 2000, le dispositif a toujours articulé un petit groupe de consoles permettant aux enfants de *« prendre des sons de diverses sources, synthétiser d'autres sons, les mémoriser, les traiter, mémoriser leur processus, les mixer, les diffuser et les enregistrer en 4 pistes simultanément »*, l'ensemble formant un orchestre d'instruments *« analogiques électroacoustiques »*. Conçu très explicitement pour la pédagogie et le jeu collectifs, il visait à mettre en œuvre une « *pédagogie pour la création* », fondée sur une progression « circulaire » : à la différence des apprentissages progressifs, il s'agissait ici de construire une démarche de va-et-vient permanent entre l'analyse des sons captés et enregistrés et la construction de nouveaux objets sonores :
« C'est la maîtrise auditive, conceptuelle et manuelle qui détermine le parcours. Ce parcours est constitué de différentes catégories de jeux sonores et musicaux, d'écoute, de "virtuosité" et d'expression : écouter, analyser, mémoriser des sons, puis immédiatement faire sonner l'instrument, ensuite analyser, reconnaître, classer, organiser, contrôler, répéter, prévoir, échanger, réaliser. C'est dans ce mouvement circulaire permanent que la qualité advient et non par une progression de palier à palier. »
Si les potentialités du dispositif ont été largement saluées, il semble, si l'on s'en tient au bilan établi par A. Veitl (2001), que sa complexité et surtout, l'ampleur des manipulations physiques nécessaires aux activités, ainsi que l'absence d'un développement industriel l'ont empêché de connaître une large diffusion.

(Il a par la suite connu d'autres appellations : Cybersongosse, Cybersongosse 7 Mi, et une déclinaison logicielle (le Cybersongosse 7 Mib) destinée à être utilisée avec des appareils du commerce.
Sources : Manuel du Cybersongosse 7Mi, partiellement reproduit sur le site d'archive de l'Imeb.

Thèse Université Paris 13 2015

New Technologies for Music Education
Sastre, J. Cerdà, W. García, C.A. Hernández, N. Lloret, A. Murillo, D. Picó, J. E. Serrano, S. Scarani (Universitat Politècnica de València) **R. B. Dannenberg**
(School of Computer Science Carnegie Mellon University Pittsburgh)

The use of new technologies in music education opens a broad set of possibilities, both reinforcing existing methodologies and allowing more specific activities with respect to research, creation, transformation and classification of sound [2]. One of the earliest projects on musical education with electronic media was Gmebogosse, later called Cybersongosse. Cybersongosse was introduced in 1973 by GMEB (Groupe de Musique Expérimentale de Bourges), with the aim of performing experimental pedagogy on an electro- acoustic instrument. The instrument and the pedagogy were developed simultaneously, based on collective practice, with 300 games of identification, learning, creation and communication, with 3 levels of difficulty.

Témoignages

sur la pratique du Gmebogosse

et la Technique expérimentale de pédagogie sonore et musicale associée

Témoignages

Andrée Andraud
Inspectrice maternelle Cher, 1973

"La situation était donc, en quelque sorte, mûre pour que soit bien reçue l'idée d'une ouverture vers les sons et les bruits de l'environnement. Sons et bruits qui, bien sûr, depuis Decroly, avaient droit de cité dans les écoles maternelles, mais comme simples "signes" à identifier, tout souci de possible émotion esthétique étant absent.
Alors intervint le G.M.E.B. … Et apparurent dans les classes des chasses aux sons fondées sur des écoutes attentives, suivies de choix à caractères musicaux, puisque fondés sur des intérêts personnels.
Alors intervint le Gmebogosse…

- Qu'est-ce que le Gmebogosse ? Un mini studio électroacoustique.
- Que peut-on faire avec le Gmebogosse ?

(… da capo)

Ainsi commença l'aventure du Gmebogosse"

Evelyne Lieu
CPEM du Loiret

"Depuis l'arrivée du Gmebogosse dans le Loiret en mars 98, une centaine de classes a découvert la musique électroacoustique. Tous les enseignants concernés ont, à l'unanimité, fait part du vif intérêt qu'ils ont perçu lors du travail avec l'instrument ainsi que du développement des capacités auditives des enfants et de leurs facultés de mémorisation et de concentration. Ils se sont tous étonnés de leur rapide aisance à élaborer puis restituer des petites pièces musicales.
D'emblée interdisciplinaire, le Gmebogosse s'inscrit dans les projets les plus divers (de la réalisation de paysages sonores à la mise en musique de théâtre d'ombres)".

Didier Papet
École maternelle Michel Ronfard d'Olivet – Loiret

On peut dire que OUI ! les activités autour de la musique électroacoustique sont possibles avec des élèves d'école maternelle dès la moyenne section !
C'est ce que nous avons fait lors de deux projets dans le cadre de classes APAC en 2001 à l' École maternelle M. RONFARD à Olivet dans le Loiret.
Le premier consistait en une commande d'une musique "d'ameublement" pour une exposition sur le thème de la vache et qui s'est soldé par une semaine très intéressante de travaux musicaux à l'aide du Cybersongosse, 23 minutes de musique sont nées et la diffusion a été très appréciée par les visiteurs de l'exposition.
Le deuxième a permis de créer une œuvre musicale qui a servi de base à un travail de danse contemporaine pour des élèves de moyenne et grande section d'école maternelle.
L'envie de continuer à utiliser la machine et sa pédagogie perdure puisque nous sommes dépositaires de l'ensemble du Cybersongosse du département du Loiret et qu'il nous sert dès que possible.
La pédagogie proposée par l'IMEB et son équipe est tout à fait adaptable aux enfants de l'école maternelle. La qualité de l'écoute et l'intérêt des élèves sont remarquables.

Philippe Bagot
CPEM du Loiret

L'activité de recherche et d'invention est encouragée à l'école depuis de nombreuses années. Pourtant, la non-maîtrise des instruments de musique traditionnels constitue un obstacle majeur pour nos élèves apprentis musiciens.
Le Cybersongosse, instrument de musique et outil pédagogique adapté permet à chaque enfant de vivre la merveilleuse expérience de la création tout en visitant l'univers du son. Moult inventions musicales et sonores ont ainsi pu venir à l'existence dans les écoles de notre académie pour la plus grande joie des jeunes créateurs et des enseignants, toujours ravis de l'intérêt pédagogique de cette approche basée sur un cheminement associant démarche de projet et production de qualité.

Patrick Pion
Art thérapeutique CHS G. Sand

Le Gmebogosse est présent au sein du centre hospitalier George Sand depuis deux ans. Il est proposé à tous types de patients et il est intéressant de remarquer qu'il éveille un grand intérêt auprès de personnes totalement différentes : des individus possédant déjà une culture et une pratique musicales et qui y trouvent l'occasion d'approfondir, voire découvrir les éléments fondamentaux constitutifs du son et de grands autistes pour qui cette immersion volontaire dans le monde sonore, grâce aux nombreuses manipulations qu'offre l'instrument, interpelle le système auditif.
Pour les deux, son système de génération et de combinatoires, sollicitent l'intention et fait naître le désir, éléments moteurs dans la thérapie.

Patrick Normand
Conseiller pédagogique Cher

Le Gmebogosse a vécu. Durant ses trente années de présence dans les écoles, il a été un instrument privilégié pour conduire les enfants vers des activités d'expression et de création musicale.
Aujourd'hui, l'aventure continue. Le GMEB est devenu IMEB et le Cybersongosse est né. Les gosses sont toujours là. La pédagogie développée pour eux par l'IMEB autour de l'écoute et la réalisation de projets musicaux répond aux programmes de l'Education Nationale.
Quelle belle aventure que de s'engager dans un projet musical dans lequel l'écoute, l'écoute de soi, l'écoute des autres seront les garants d'une réussite pour tous !
La création collective est sans aucun doute un aspect important de cet instrument qui répond par sa conception à l'éducation globale des jeunes enfants.

Nathalie Singer
Radio Berlin

… le Cybersongosse permet d'inculquer très rapidement aux enfants, sur un mode ludique, des techniques extrêmement complexe dont la maîtrise était réservée jusqu'à présent à des techniciens du son ou à des compositeurs formés aux méthodes de l'électroacoustique. La conception analogique de l'instrument ainsi que son utilisation aisée par boutons et manettes permettent aux enfants et aux jeunes d'établir un rapport direct entre mouvements du corps et impressions sonores.

L'absence de toute crainte de ne pas maîtriser des techniques trop complexes permet aux apprenants de donner très rapidement libre cours à leur imagination et à leur créativité. Ils apprennent en outre –et ceci constitue un des aspects pédagogiques essentiels du projet— à percevoir de façon beaucoup plus consciente leur environnement sonore naturel et à réfléchir à ce que signifie d'une manière générale, écouter, et, entendre.
Les enseignants qui ont déjà travaillé avec le Cybersongosse sont unanimes à constater que l'attention des enfants et leur disponibilité à l'écoute augmentent.
Le travail avec le Cybersongosse donne naissance à des dynamiques de groupe. Plusieurs enfants sont regroupés autour d'un instrument et l'interconnexion de l'ensemble des instruments les oblige à coordonner leur production…

Bernadette Gelez
CPEM du Cher

De façon concrète, cet instrument permet d'initier les enfants à l'univers sonore et musical d'aujourd'hui. La possibilité, d'entrer dans l'approche de la maîtrise du son, de façon ludique et active favorise un intérêt certain pour découvrir la musique électroacoustique. A l'heure où l'on pourrait penser que nos enfants sont capables de défier toute manipulation de consoles, de curseurs et autres… il va sans dire que les situations musicales proposées par cet appareil développent une grande maîtrise de soi.

En effet, à partir de mes observations dans plusieurs classes où j'ai suivi le projet musical basé sur l'utilisation du cyberson, j'ai noté les points suivants :

Ecoute :

- La situation d'écoute n'est plus passive car les enfants sont davantage impliqués pour repérer d'où vient le son, par exemple, ou encore lorsque ce sont eux qui gèrent le son, pour contrôler si le son émis correspond à ce qu'ils avaient prévu.
- La capacité de concentration de chacun est liée au respect de l'écoute des productions sonores d'autrui.
- La discrimination auditive s'affine grâce aux possibilités de l'instrument qui par exemple met plus en valeur tel ou tel son, selon le calibrage des actions rendues possibles, par les commandes présentes sur chaque console.
- La perception du phénomène sonore est plus analytique et favorise une meilleure compréhension des paramètres du son.

Production :

- La situation de communication au sein du groupe devient concerté puisqu'ils sont chacun partie prenante d'une réalisation sonore.
- La création de sons, instrumentaux, vocaux ou électroniques motive l'envie de faire un enregistrement sur lequel, après écoute, la classe peut intervenir afin d'ajuster selon le projet initial ; l'esprit critique se développe car les enfants sont capables d'argumenter pour quelle raison leur production peut évoluer et de plus l'instrument leur permet les modifications possibles (durée, espace, simultanéité…)
- La mise en œuvre d'une production sonore met l'enfant face à la situation de toute construction d'un projet :
  - . définir ses intentions sonores
  - . être capable de les projeter
  - . penser et organiser les éléments
  - . manipuler le son
  - . écouter la production finale avec un esprit critique

Liliane Roulet
Inspectrice de l'Éducation Nationale Honoraire

Ainsi, grâce à l'instrument électroacoustique, sans avoir à acquérir, en préliminaire, un savoir instrumental long, ardu et individuel, comme c'est toujours le cas avec les instruments acoustiques, les enfants ont accès très rapidement aux domaines de l'expression sonore et peuvent établir au sein du groupe, échanges et communication afin de réaliser une œuvre commune.
Il est évident que cette découverte collective par la pratique de l'expression sonore développe les capacités de raisonnement. Il ne s'agit pas de découvrir n'importe quoi et n'importe comment. Les enfants sont amenés à faire des projets sonores ou techniques, à les infirmer ou les confirmer à l'écoute des faits produits, à définir de nouveaux protocoles pour obtenir les résultats voulus.
Par-delà l'expérience musicale est sensible, l'activité de musique électroacoustique collective avec le Gmebogosse développe chez les enfants toutes les qualités intellectuelles et sociales que l'école vise dans ses finalités.
Sur le plan perceptif, on assiste à une mobilisation de l'écoute chez les enfants. Tout son, qu'il soit voulu par le musicien ou qu'il soit fortuit dans la vie quotidienne, devient objet d'intérêt et d'analyse. Les enfants deviennent amateurs de sons et retrouvent le plaisir – un peu oublié depuis l'école maternelle – de l'approche sensorielle du monde qui les entoure.

Cette quête perceptive continue va être intégrée et dépassée, l'enfant étant engagé de surcroît dans un processus intellectuel d'analyse des sons qu'il va pouvoir réinvestir grâce aux possibilités de l'instrument électroacoustique mis à sa disposition pour parvenir à une phase de synthèse qui va porter sur des sons et même sur l'organisation d'une séquence sonore. L'enfant entre ainsi dans une véritable démarche de création musicale.

Ce type d'expérience offre un champ propice au développement cognitif des enfants qui sont amenés à imaginer des chaînes de signaux en fonction de projets sonores et techniques précis, puis à confronter les résultats obtenus aux effets attendus et éventuellement à apporter les changements nécessaires pour obtenir l'adéquation la plus exacte possible entre le projet et sa réalité expressive et sonore.

Bilan de l'atelier musical de type "voies de la création Cybersongosse"
Par Catherine CHATELET et Gilles GABRY

Classes concernées : un groupe de 16 élèves de 6ème et de 5ème SEGPA du Collège Victor Hugo de Bourges.Professeurs concernés : Monsieur Gilles Gabry (professeur principal des 5 eme~), Madame Chatelet (professeur principal des 6emes), professeur coordinateur de l'atelier.
Dates et durée de l'intervention: du vendredi 2 mai 2003 au vendredi 9 mai 2003, 8 séances, soit 17 heures d'atelier.
Lieu: salle sécurisée (220) dans le bâtiment du Collège.

Dans notre demande de juillet 2002, nous avions ciblé divers centres d'intérêt qu'un atelier musical offrirait à nos élèves. Voici le bilan de cet atelier concernant ces centres d'intérêt présupposés :
- Un atelier de musique électroacoustique serait un moyen d'expression par la voie de l'abstraction.
Après la surprise première d'être plongés dans un univers sonore inhabituel, les élèves s'accoutument, apprennent et utilisent un vocabulaire technique ainsi qu'un matériel nouveau. « L'alphabétisation sonore» qu'ils découvrent leur demande une certaine forme d'abstraction pour parvenir à « jongler » avec les sons afin de créer une séquence musicale organisée.

- Cet atelier permet de travailler la concentration sur l'écoute.
Normalement, à l'école, le travail « physique » d'un élève consiste à : "lire, "écrire, '" » réfléchir», "faire, "bouger, "regarder, "écouter, “parler ...
Ces actions interviennent plusieurs fois dans une même séance et se mettent souvent en œuvre en même temps. Pour eux, « écouter » n'est pas un travail. « On ne fait rien, on attend ».
Durant ce stage, leur principal travail consista à faire travailler leur oreille et surtout à en prendre conscience. Se concentrer, lors des premières séances, est difficile. Peu à peu ils y parviennent. L'activité « d'écouteur-d'une partie du groupe devient une réelle action. En fin de stage, l'obtention du silence devient possible, nécessaire, voire réclamée par les élèves.

A ce sujet j'ai remarqué un comportement surprenant de la part des élèves. A l'occasion des exercices de diffusion sonore, les « diffuseurs» ne parviennent pas, dans un premier temps, à organiser l'émission de leurs sons. Ils ne respectent pas les consignes du « meneur de jeu », Simultanément, le groupe « écouteur» est dans l'incapacité de faire du silence. L'énervement se manifeste très vite. Puis, lorsqu'une organisation, même très rudimentaire, des sons, se met en place, les « écouteurs deviennent attentifs spontanément. Ce serait un peu comme si « le chaos » appelle « le chaos» et « l'organisation » la concentration et l'attention. Étonnant!

- Cet atelier permet la découverte et l'exploration d'une musique différente.
Pour tous les élèves, la construction dees séquences de musique électroacoustique n'a jamais pu être autre chose que de la musique. Après 2 heures durant lesquelles ils rient, sont surpris et gênés, ils « naviguent" dans ce monde sonore sans réticence. Fabriquer leur propre catalogue de sons les passionne. Créer des sons interdits (verre brisé), faire du bruit, découvrir des sons infimes (ouverture d'une boîte de coca), permet une véritable exploration et donc une expression de leur imaginaire.

- L'attrait de la technologie et de l'électronique fut énorme.
Ils voulaient manipuler davantage les consoles. Ils regrettent de ne pas avoir vraiment eu le temps de dépasser la « phase de découverte » durant laquelle ils « jouent avec les manettes », Leur difficulté est grande à suivre « le maître d'œuvre » et ne s'améliore guère au cours de la semaine.

- Cet atelier a permis aux élèves d'être seuls détenteurs, vis-à-vis du public, de la « clé » cryptant leur message par le biais de la musique électroacoustique.
La fin du stage se conclut par une « présentation-échange» réciproque entre le groupe «musique électroacoustique » et un groupe de 16 élèves de 6ème et 5ème SEGPA ayant réalisé dans le même temps des productions d'arts plastiques: » les vitraux ».
C'est le moment pendant lequel chaque groupe a pu « interpeller » les spectateurs en présentant sa création cryptée, donc non accessible immédiatement. Lors de l'échange, les créateurs « lèvent le voile » sur les coulisses de leurs productions.
Pour des élèves, de surcroît en échec scolaire, ce temps leur a prouvé qu'ils sont parfaitement capables de s'exprimer sur un thème et de n'en dévoiler que les ressorts qu'ils désirent. Là, alors, ils sont détenteurs d'un savoir qu'ils sont seuls à maîtriser. La perception de ce «pouvoir» est lourde de conséquences pour l'acquisition d'autres apprentissages entrepris à l'école.

- a été stimulante pour les élèves.
Elle a permis une plus grande concentration. Le rythme scolaire est rompu. le caractère exceptionnel de l'atelier, a renforcé le côté étrange et inconnu de l'activité, en stimulant, par là, l'intérêt. Le temps court mais intensif de l'activité a permis le dépassement de l'ambivalence, “amour-rejet" de la nouveauté, propre à tout adolescent.

Didier PAPET Retour de pratique
École Maternelle Michel Ronfard d'Olivert (Loiret), moyenne et grande section

L'originalité de notre expérience c'est la demande d'une intervention en maternelle dès la moyenne section en incluant même des petits lors de certaines prises de sons.
Les textes officiels régissant la maternelle soulignent l'importance de la découverte du monde et celle du travail sur les 3 points forts : imaginer! sentir! créer.
Le cybersongosse semble idéalement fait pour être un des vecteurs pour atteindre ces objectifs.

1- Notre école :
Dans l'agglomération orléanaise une centaine d'enfants issus de milieux plutôt privilégiés : 4 classes de maternelle dans une école primaire à 10 classes. Nos élèves sont tout neufs et leur oreille ne demande qu'à s'ouvrir aux sons les plus inouïs.

2 - Notre projet 2000/2001 :
Notre projet s'incluait dans un thème plus global, transversal sur “la vache“. Il était aidé dans le cadre des classes dites APAC.
Notre demande était de nous aider à faire une musique « d'ameublement» comme aurait dit Satie qui servirait de trame à notre exposition -bovine - de fin de thème - exposition qui présentait plusieurs collections sur la vache.
La semaine passée avec les deux animateurs de l' IMEB nous a permis de «frotter» les élèves- à des techniques variées comme la prise de son, la transformation et le mélange des sons.
23 minutes de musique sont sorties de nos recherches de la semaine.

3· Le Cybersongosse :
Le Cybersongosse 5M acquis par le département du Loiret était et reste en « dépôt » dans notre école lorsque aucune demande n'est faite à nos conseillères de musique. Avant l'intervention des animateurs en M.S., une autre classe de l'école avait bénéficié d'une semaine d'animation au cours de laquelle les élèves de G.S. avaient « fabriqué» une séquence musicale devant être le support à une activité de danse contemporaine. (classe APAC également)

Les moyens avaient été « préparés» en utilisant la pédagogie mise au point par l'IMEB Etant moi-même un peu formé à la musique électroacoustique, les élèves avaient déjà des notions de ce que représentait par exemple l'enregistrement audio avec du matériel plus sophistiqué que l'enregistreur à K7 ou les transformations de base (sons à l'envers, transposition, mise en boucle).

4- Les apports de cette pédagogie et du Cybersongosse :
La complication apparente des appareils ne gêne en rien la pratique des élèves, ils s'approprient très vite les gestes techniques et vite le rapprochement entre les gestes et ce qu'ils peuvent obtenir.
Le Cybersongosse est un outil qui encourage la production même des enfants les plus inhibés.
Les élèves sont acteurs de leur création : prises de sons et traitement se font individuellement ou en binômes et le choix des parties à conserver se fait le plus souvent collectivement.
Les jeux et exercices fournis par l'IMEB ainsi que l'utilisation des consoles donnent des habitudes d'écoute et d'analyse (exemple du désarroi de nos étudiants adultes de l'IUFM qui avouent souvent ne pas avoir perçu autant de choses que nos « petits » dont l'oreille est plus exercée).
Cette pratique n'exige pas de performance individuelle, pas de compétition c'est plutôt la mise en commun des expériences qui prévaut et qui favorise le contact avec les autres. C'est aussi un bon moyen pour encourager à se montrer, à se donner en spectacle.
La présence des animateurs devenant intrigante pour l'entourage, nous avons privilégié le contact avec les autres classes et une soirée a été consacrée à la présentation du 5M aux parents curieux (30 familles présentes au moins).

De plus la présentation d'une console et la diffusion de la pièce durant notre exposition ont relancé l'intérêt des familles pour notre activité musicale.

Conclusion :
Le Cybersongosse et sa pédagogie s'avèrent être un formidable outil à faire les oreilles: qualité de l'écoute, concentration, respect des autres, ouverture aux sons les plus inhabituels, stimulation de l'imagination, prise de risques musicaux, engagement de soi bref, tout ce qui prépare au mieux les enfants à la suite de leur scolarité et à un épanouissement culturel prometteur.
Notre école est donc tout à fait « preneuse » d'un appareil aussi riche en possibilité que le 7 Mi (nous voulons bien échanger tout de suite ...)
Je propose que l'IMEB soit reconnue d'utilité publique et culturelle (ce n'est qu'une demi-boutade)

Danièle RAFFALI,
Conseillère pédagogique éducation musicale Parcours en Indre

Si j'ai accepté, bien que retraitée, de venir raconter deux actions parmi d'autres, menées en partenariat avec l'Education Nationale c'est pour témoigner de l'apport unique de cet instrument par rapport au domaine de la création musicale, qu'elle soit purement musicale ou en relation avec d'autres matières d'enseignement.
Certes, il est possible de travailler en recherche de matériaux sonores de toute nature : voix, corps sonores divers que l'enfant peut s'approprier par l'écoute, le geste peu à peu maîtrisé, geste qui sous-entend une "intention" musicale, matériaux sonores que l'enfant peut décrire, analyser, comparer, choisir pour arriver à une construction sonore.
Mais, bien que ce travail garde toute sa valeur, le risque est grand d'arriver à un "bricolage sonore", un "bruicolage" pour faire un clin d'oeil à une autre de mes relations musicales.
En outre, la frustration dans ce travail est double, car il manque deux dimensions essentielles dues à des limites techniques :

- D'une part, le "matériau-son" ne peut être travaillé que de façon très limitée'
- D'autre part, la mise en mémoire du travail effectué est longue et laborieuse, souvent par défaut de matériel de prise de son inexistant ou rudimentaire dans les classes ; de plus, peu d'enseignants maîtrisent la technologie du son et/ou ne s'intéressent pas, alors qu'ils se sont précipités sur tout ce qui touche à l'image : il suffit pour cela de regarder ce qui existe dans les écoles !

Bref, je ne veux pas m'étendre, il y aurait trop à dire !
Pour terminer cette manière d'introduction, et avant de relater les deux ateliers que j'évoquais précédemment, je dirais que travailler avec cet instrument, c'est : outre le fait de découvrir un domaine des nouvelles technologies qui n'est pas facilement abordable, c'est avoir la possibilité, en fonction du projet, de travailler tous les domaines de l'Education Musicale, la voix, le corps, l'écoute, le codage, la création, au service d'un projet musical de la classe, dans une véritable démarche de création collective où chacun a une place unique, joue un rôle indispensable, cela dans un plaisir partagé, ce qui par ailleurs est, ou pourrait être, le projet de tout musicien instrumentiste jouant en ensemble ou en orchestre.

<u>en Vineuil</u> :
Petit bourg rural à l0 km de Châteauroux. Population scolaire hétérogène.
Enseignante, musicienne de formation classique mais ouverte à toutes les musiques.
De même, le projet de l'école se décline autour de la langue et de la littérature en général : du roman à la poésie en passant par le BD.
Les enfants ont plaisir à jouer avec les mots et les sons des mots, et pourquoi pas des onomatopées.

En parallèle, se dessine un projet de concert au musée archéologique d'Argentomagus : pourquoi les enfants ne pourraient-ils pas diffuser leur création en introduction à ce concert?
Les enfants qui connaissent le lieu proposent un sujet de départ qui serait l'évocation sonore d'une journée dans un village gaulois.
Pour des raisons structurelles nous choisissons de travailler avec les enfants sur une semaine complète et deux jours la semaine précédente pour la découverte de l'instrument soit un atelier de 6 demi-journées.

Les enfants travaillent à la réalisation musicale tous les matins, l' après-midi étant réservé à un atelier-découverte pour les autres classes de l'école et des écoles proches. Vient ensuite le travail classique après la découverte de l'instrument, l'exploration de ses possibilités, tout cela en va et vient permanent entre faire et écouter pour amener les enfants à choisir parmi tous les matériaux sonores collectés ou crées à organiser leur production par un travail collectif, l'anecdote de départ se transformant peu à peu en travail musical.
Cela ne se fait pas sans discussion ou chacun essaie de justifier ses choix, de défendre ses jugements jusqu'au choix définitif. Là, on arrive au travail d'ensemble où chacun doit prendre sa place dans ce travail collectif jusqu'à la diffusion finale devant les parents étonnés de la concentration, de l'écoute, de l'attention à l'autre.

Quant à nos appréhensions pour le concert redonné deux mois après, elles se sont trouvées sans fondement : les enfants, faute de pouvoir retravailler sur le Gmebogosse se sont remis en mémoire uniquement par l'écoute du CD de la première diffusion toute la succession des différentes séquences avec les gestes et les déplacements des groupes. Il a fallu également pallier l'absence de deux enfants dans l'impossibilité de venir : les autres ont pris leur place au débotté, non sans trac. De plus, leur enseignante qui avait elle-même un concert ne pouvait être présente.
Prêt à intervenir en cas de défaillance, il n'y eut pas besoin d'agir, les enfants s'étant complètement pris en charge.

Éric MULARD
Directeur du Studio Delta P, à propos du Gmebogosse 1978/2004, 26 années de pratique à La Rochelle en Charente -Maritime en Deux - Sèvres et au-delà

- Bref rappel historique

Les Ateliers Gmebogosse à La Rochelle ont débuté dans leur pratique permanente grâce à ma volonté et la complicité à l'époque de Michel Julliot fondateur et directeur du Carré Amelot – Espace Culturel de La Ville de La Rochelle.
Notre projet pédagogique était de pouvoir accueillir une classe scolaire en entier pendant un trimestre, ce qui impliquait l'acquisition par la Ville de La Rochelle de deux unités Gmebogosse3 M.

Chaque unité était répartie dans une pièce pouvant ainsi recevoir l'effectif d'une 1/2 classes. Ainsi quatre classes par trimestre soit 12 classes par année scolaire, de La Rochelle et de ses environs, du CE1 au CM2 ont pratiqué le GMEBOGOSSE, de 1978 à 1985 environ dans le cadre du tiers-temps pédagogique.
L'activité s'est même élargie aux collèges.

La forte motivation à cette période vis-à-vis du Gmebogosse de la part de responsables de l'Inspection d'Académie de Charente - Maritime, du Rectorat de Poitiers et de Bordeaux, nous a permis d'organiser chaque année, des stages régionaux de pratique du Gmebogosse en direction des maîtres, des conseillers pédagogiques musicaux, des professeurs de musique, des lycées et des collèges.

Depuis 1985, ces ateliers constituent une des activités principales du Studio École - département de pédagogie - de Delta P.
Delta P est un centre de création et de recherche à La Rochelle autour de l'Art des Sons enregistrés, que j'ai créé avec le concours de Pierre Boeswillwald, en 1982.

En 1985, compte tenu du succès de ces ateliers en lieu fixe, s'est ajouté une activité mobile le Gmebogosse -Bus pour les écoles des départements de Charente - Maritime et des Deux-Sèvres.

C'est Claude Landy, compositeur, qui assure depuis cette époque et encore maintenant, l'ensemble des interventions et des activités Gmebogosse,dans le cadre du Studio-École de Delta P.

C'est aussi à ce moment-là, que nous avons acquis deux unités Gmebogosse nouveau modèle 4M dont l'une, est une dotation du Ministère de la Culture.
Depuis cette période, l'activité repose principalement sur les classes que l'on dénomme depuis peu les classes à Pratique artistique et Culturelle (PAC).
En 26 années ce sont près de 4500 enfants et 500 adultes soit près de 5000 personnes au total qui ont été concernés par le Gmebogosse sur La Rochelle et la Région Poitou - Charente.

- La permanente modernité du Gmebogosse
Malheureusement cette activité, est actuellement rendue sporadiques, parce que tributaire des contingences des politiques locales et nationales, dont les directives en matière d'éducation de la sensibilité sont de plus en plus fluctuantes, naviguant sous l'emprise de plus en plus prégnantes des phénomènes et pratiques en vogue.
Les phénomènes en vogue, qui nous concernent ici, ce sont ceux liés à l'actualité et au marché des technologies. L'emprise de ceux-ci induit en matière d'expression un engouement qui génèrent assez souvent des pratiques, des modes de pensée, éphémères, versatiles et au bout du compte assez sommaires.
Or le Gmebogosse, ou son digne successeur le Cybersongosse, démontre depuis trente ans qu'il est tout sauf un phénomène en vogue, "branché" disait-on jadis .....

Que dire en quelques secondes, de ces 26 années?

D'abord, la fraîcheur intacte, si je peux m'exprimer ainsi, qui émane de la pratique et de la pédagogie de cet instrument. Pas une ride, dans la pensée, qui s'y développe.
L'on pourrait appeler cela : la permanente modernité du Gmebogosse.
Je l'ai encore constaté dernièrement en accompagnant Claude Landy, par l'impression de découverte, de surprise, d'étonnement, que ressentait le public en face de cet instrument et de sa pédagogie.
Cette permanente modernité est sans doute due en grande partie, me semble-t- il, au fait que le Gmebogosse invite d'abord, à écouter le monde autrement.
En d'autres termes, il convie à une culture de l'écoute, la culture ici, entendue dans l'un de ses sens d'origine, c'est-à-dire: prendre soin de" .
Écouter le monde autrement, c'est en premier lieu, écouter le monde extérieur, et par ricochet être à l'écoute des mondes sonores liés à leurs origines, leurs espèces, leurs milieux, leur matière, leurs effets esthétiques etc ...

Rapidement dit, le Gmebogosse permet à tout à chacun d'apprivoiser l'univers des sons audibles, pour re-composer au gré de l'imaginaire, un univers sonore qui nous soit propre.
Nous devenons en somme, acteur et créateur chacun à son niveau dans cet art inédit lié à l'aventure de l'enregistrement et de la diffusion du son par haut -parleur. Cet art, que je nomme la Poésie du Sonore, qui, malgré ces 50 années d'histoire, reste encore neuf dans ses possibles.

Pour moi La Poésie du Sonore, c'est d'abord une sphère où s'entrecroisent les divers domaines d'application de l'expression du sonore enregistré, dont les musiques électroacoustiques, électroniques, synthétiques, concrètes etc ... ne sont qu'une partie. Mais cette sphère ne s'arrête pas là.
La principale vertu du Gmebogosse est d'autoriser une ouverture sur le monde des sons qui ne soit pas strictement subordonnée à la notion de musique. Avec le Gmebogosse, la musique devient, parmi bien d'autres, un des domaines accessibles.

Pour preuve les lettres d'inspecteurs, d'instituteurs, de professeurs qui rapportent que la pratique et la pédagogie du Gmebogosse:

- ont accru la qualité d'écoute en classe, ont suscité une nouvelle approche du français, par la lecture à voix haute et enregistrée
- ont suscité l'éveil à l'expression radiophonique,
- ont permis même, une nouvelle approche de la géographie par l'écoute et la reconstitution de paysages et d'espaces sonores.

On pourrait continuer ainsi sur l'interdisciplinarité que la pratique et la pédagogie du Gmebogosse recèlent.

On le voit le Gmebogosse est un fantastique agent de développement du sens de t'ouïe, trop souvent confinée entre le choix binaire, soit d'une écoute purement physiologique ou sauvage des sons ou soit d'une écoute cultivée, appliquée au musical stricto sensu.

Le Gmebogosse contribue d'une façon pertinente à développer la culture d'une oralité moderne, à savoir une écoute curieuse, une découverte des hommes et du monde

Il est certain enfin, que cette fraicheur, ce côté toujours neuf tiennent aussi de mon point de vue, au fait que le Gmebogosse est né des songes, d'artistes et de poètes du son.