

François Delalande

## **Vers quelle société musicale ? Réflexions sur le rôle des éducateurs<sup>1</sup>**

On pouvait prévoir les transformations sociales qu'est en train d'opérer la technologie. On les voyait poindre depuis 30 ans : les compositeurs amateurs, le dépassement de l'écriture et donc la possibilité d'une pédagogie qui ne s'appuie pas sur le solfège et les techniques instrumentales, la diffusion par la radio et le disque, puis la réception multimédia interactive. Mais des données nouvelles permettent d'évaluer mieux, maintenant, l'ampleur des mutations, et d'observer la naissance d'une nouvelle société musicale.

### **Un million de compositeurs**

Première découverte : on estime aujourd'hui à un million le nombre de personnes en France qui « composent », chez elles, sur leur ordinateur domestique<sup>2</sup>. Que l'électroacoustique et l'ordinateur, associés à une ouverture des « langages » musicaux, aient favorisé un amateurisme de la composition n'est en rien surprenant. On s'en doutait<sup>3</sup>. Ce qui l'est, en revanche, est l'ampleur du phénomène. Il s'agit d'un total renversement de tendance. Écrire un petit menuet ou une pièce pour clavecin, au XVIIIe siècle, était à la portée de beaucoup de musiciens éclairés. Au 19e, la composition était déjà le fait d'une minorité d'individus d'exception. Progressivement, jusqu'au milieu du XXe siècle, elle est devenue le domaine réservé d'une minuscule élite de professionnels. La nouvelle technologie a inversé le mouvement. D'un rétrécissement progressif et inexorable on est passé à un élargissement non moins progressif et inexorable - mais dans une autre direction, évidemment<sup>4</sup>.

Qui sont ces un million de compositeurs ? Beaucoup de jeunes, mais pas seulement.

---

<sup>1</sup> Ce texte, inédit en français, a été ajouté au livre *Le son des musiques entre technologie et esthétique* (Delalande 2001) pour sa traduction italienne parue en 2010 sous le titre *Dalla nota al suono, la seconda rivoluzione tecnologica della musica*, Franco Angeli, Milan.

<sup>2</sup> S. Pouts Lajus et al. « Composer sur son ordinateur, les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique », *développement culturel*, n°138, 2002, [www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc138.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc138.pdf)

<sup>3</sup> Voir Delalande 1981, « Incidences pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique », *revue de musique des universités canadiennes*, Ottawa et Montréal. Disponible sur [www.francois-delalande.fr](http://www.francois-delalande.fr)

<sup>4</sup> De 1948 à 1968, la composition de musique électroacoustique concernait, dans un pays comme la France, une dizaine de personnes, peut-être deux. En 1968 a été ouverte une classe au Conservatoire de Paris, et deux ans plus tard, en 1970, une quinzaine de jeunes compositeurs qui en étaient issus ont fondé à leur tour des classes ou des studios de sorte qu'à la fin des années 70 on comptait plusieurs centaines de compositeurs. Puis sont arrivés les home-studios, de plus en plus légers, puis les ordinateurs incluant un système son, et on transporte maintenant son studio dans un ordinateur portable. La progression aura été exponentielle.

Beaucoup de garçons, mais aussi des filles. L'enquête montre que les profils sociaux sont très variés, comme le sont les goûts musicaux, tout à fait mélangés. Leur point commun, qui a frappé les enquêteurs, est que la musique est leur passion, à laquelle ils s'adonnent dès qu'ils rentrent chez eux. Tous écoutent beaucoup, copient beaucoup. Ils se forment une culture large, sinon toujours approfondie. Certains transcrivent et arrangent. D'autres échantillonnent des fragments et les transforment, pour les « composer » à leur manière, dans leur style. Les outils dont ils disposent servent à la fois, en effet, à recevoir, enregistrer, traiter le son et composer. Il se développe ainsi une pratique qui se situe entre la réception et la production, fait le pont entre les deux, et qu'on peut appeler « l'appropriation créative ». Ceci oblige à ouvrir deux parenthèses, sur l'écoute instrumentée et sur les pratiques d'appropriation.

### **L'écoute instrumentée.**

Glenn Gould prédisait, en 1966 : «Au centre des débats technologiques, on trouve donc un nouveau type d'auditeur. Il s'agit d'un auditeur qui participe plus ou moins à l'expérience musicale. L'émergence de ce phénomène au milieu du XXe siècle est la plus éclatante réussite à mettre au crédit de l'industrie phonographique. L'auditeur en question ne se contente plus d'analyser passivement ; il est devenu un associé dont les goûts, les préférences et les penchants modifient dès maintenant, ne fût-ce que périphériquement, l'objet auquel il prête son attention. L'avenir de l'art musical découle en partie de l'accroissement de sa participation.<sup>5</sup> » La transformation des pratiques de réception était inéluctable. Depuis un siècle, progressivement, l'écoute s'est dotée d'instruments. On écoute bien plus souvent la musique avec une télécommande à portée de main, pour l'interrompre, revenir en arrière, régler le niveau que dans cette attitude d'écoute linéaire qui caractérise le concert. Encore ces moyens d'intervention sont-ils bien rustiques comparés à ceux que nous préparent les laboratoires des instruments d'écoute, permettant, par exemple à l'auditeur d'un enregistrement, de déplacer les instruments de l'orchestre dans l'espace virtuel qui entoure son fauteuil, ou de se promener dans l'orchestre, d'entendre en gros plan tel ou tel instrument<sup>6</sup>. Quant aux outils « d'imagerie musicale » visualisant les sons parcourus par un curseur, au moment même où je conseillais aux analystes, dans une « note au futur <sup>7</sup> », de les utiliser pour

---

<sup>5</sup> Glenn Gould, « L'enregistrement et ses perspectives », publié en 1966 dans *High Fidelity Magazine* (USA), cité d'après sa traduction par Bruno Monsaingeon in *Glenn Gould, le dernier puritain*, Fayard, Paris, 1983.

<sup>6</sup> Voir chez Sony France, François Pachet, le projet *Ecoute active*, et en particulier *MusicSpace*.  
<http://scrimelabri.fr/forum/programme/franois.htm>

<sup>7</sup> Dernier chapitre du livre *Le son des musiques*, op. cit

leurs recherches et publications, les compositeurs amateurs s'en emparaient au présent pour mieux écouter, réécouter et sélectionner. C'est une chance. Il faut bien voir que sélectionner, c'est-à-dire choisir, délimiter, copier, s'approprier est un acte qui repose sur le jugement, le choix personnel et déjà sur une forme d'analyse. Les éducateurs en devineront les vertus pédagogiques.

### **Entre réception et production, les pratiques d'appropriation.**

L'appropriation n'est pas nouvelle en musique. L'interprétation elle-même consiste à s'approprier une partition pour en faire un autre objet - sonore - qu'on a personnalisé au passage. Dans beaucoup de cultures de tradition orale, on s'approprie un répertoire en le personnalisant sous forme d'ornements ou d'enrichissements improvisés. En Occident, les compositeurs baroques faisaient beaucoup de ré-emploi (de thèmes, de mouvements, d'œuvres entières, plus ou moins arrangés). Au 19<sup>ème</sup> siècle, on a énormément transcrit, ce qui est une forme sophistiquée d'appropriation.

Mais au passage du 19<sup>ème</sup> au 20<sup>ème</sup>, la division entre production et réception s'est radicalisée : d'un côté ceux qui font, de l'autre ceux qui reçoivent, c'est-à-dire qui écoutent. Et ils ne s'approprient rien du tout : l'œuvre est devenue intangible, à la fois pour des raisons artistiques et juridiques. Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, transcrire n'est plus à la mode - l'œuvre est pensée autant comme instrumentation que comme combinaison de notes. Mais l'œuvre est aussi protégée par les sociétés d'auteurs, nées vers la fin du 19<sup>ème</sup>. Bach n'aurait pas pu, à cette époque, « s'approprier » si aisément les concertos de violon de Vivaldi en les transcrivant pour clavecin. Quant à interpréter Boulez ou Berio, il n'en est pas question pour un amateur. Même l'interprétation requiert une compétence de spécialiste. Le public n'a plus qu'à écouter et applaudir<sup>8</sup>.

La société musicale s'est ainsi « verticalisée » à l'extrême, une minorité produisant, la grande majorité recevant. Or, les pratiques d'appropriation récentes entrent en concurrence avec cette organisation. Glenn Gould devinait juste quand il ajoutait : « Au même moment, [l'auditeur] représente bien entendu une menace. Sans avoir été convié, il vient prendre sa place au banquet des arts. Il est un usurpateur potentiel de pouvoir, dont la présence menace le décor hiérarchique familial de l'establishment musical. N'est-ce pas attenter aux règles de la bonne conduite que d'émettre l'hypothèse que le public puisse s'affranchir de la position servile dans

---

<sup>8</sup> Un organisateur de concerts pédagogiques me disait, dans les années 70 : « Nous apprenons aux enfants à applaudir »...

laquelle il rendait hommage au statut bien établi du monde musical ? que d'un jour à l'autre il puisse prendre sa part du processus de décision, domaine jusqu'alors réservé aux spécialistes ?<sup>9</sup> » Il y a bien une tension latente, sinon, comme le dirait Bernard Stiegler, une « guerre du sensible<sup>10</sup> » entre deux modèles de société musicale, l'une fondée sur la diffusion vers un public cible de « consommateurs », l'autre sur l'appropriation, la création et une diffusion « horizontale », de pairs à pairs.

### **Quelle société musicale ?**

La société « verticale », fondée sur la séparation des rôles entre production et réception, s'est trouvée renforcée, spécialement depuis les années 50, par le marché du disque, puisque dans le langage du commerce, produire et recevoir veut dire vendre et acheter. C'est en effet dans ces années-là, quand apparaît le rock 'n' roll, que les maisons de production discographique et les chaînes radiophoniques se multiplient, d'abord aux États-Unis. Les industries de la culture adoptent les méthodes du marketing, théorisées depuis les années 30, et en particulier en musique un « public cible » est tout désigné : les jeunes. La « musique des jeunes » est née, et un marché spécifique se développe, qui a pour effet une uniformisation des goûts. Il est en effet toujours plus rentable de vendre un disque à un million d'exemplaires que mille disques à mille exemplaires. Le marketing y aide, soutenu par les radios, qui diffusent prioritairement les titres déjà les plus connus, ce qui ne fait que creuser l'écart entre les « grands » et les « petits », et par le star-system chéri des télévisions, qui ne montrent que les vedettes. C'est la société musicale que nous connaissons tous, avec ses idoles et ses fans, ses concerts immenses, dans des salles immenses, et une uniformisation des goûts, souhaitée, cultivée. Cette stratégie ne touche évidemment pas que la musique mais toutes les représentations symboliques que manipule le marketing. Comme le résume Bernard Stiegler : « Notre époque se caractérise comme prise de contrôle du symbolique par la technologie industrielle, où l'esthétique est devenue à la fois l'arme et le théâtre de la guerre économique. Il en résulte une misère où le conditionnement se substitue à l'expérience.<sup>11</sup> » Pourquoi « misère » ? Parce que « l'individuation », pour reprendre le mot de Simondon<sup>12</sup>, par laquelle se construit l'individu dans sa singularité - par la singularité de son expérience, qui est sa raison d'être - est sciemment combattue. La musique n'est pas le seul, mais peut-être le plus bel exemple de

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Dans l'argumentaire d'un colloque intitulé « la lutte pour l'organisation du sensible : armes, enjeux, protagonistes », tenu à Cerisy-la-Salle en mai 2004.

<sup>11</sup> B. Stiegler, *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, p. 13.

<sup>12</sup> G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.

cette hyperindustrialisation de la culture et de la manipulation des goûts.

Cependant, il est réjouissant de constater que les industries de la communication, après avoir consolidé cette société verticale, ont fourni les moyens d'engendrer une organisation sociale exactement opposée, la société horizontale. Il n'y a pas pires ennemis des industries de la musique que les industries des logiciels musicaux. Les secondes offrent au public les moyens de s'approprier, c'est-à-dire de copier, démonter, remonter à leur goût les musiques que les premières cherchent à protéger. Ainsi s'organisent deux modèles sociaux qui s'opposent terme à terme. Au lieu des vedettes de renommée mondiale, on trouve une foule d'individus inconnus qui chez eux, par passion, discrètement, inventent, arrangent, composent. S'ils ruinent le marché de l'industrie discographique, ce n'est pas seulement parce qu'ils copient illégalement, mais surtout parce qu'ils n'idolâtrèrent plus les vedettes qu'on essaie encore de leur vendre. C'est leur propre musique qui les passionne. Au lieu des immenses concerts rocks, ce sont des concerts intimes qu'ils organisent eux-mêmes, à l'attention de leurs amis ou d'autres musiciens amateurs. La diffusion se fait par Internet ou par des micro-labels qui ne pressent pas les disques à un million d'exemplaires, ni même à mille, mais à cent. Au lieu de l'uniformisation, cette société est le terreau de l'invention du singulier, de l'inclassable. Si l'on reprend l'opposition de Bernard Stiegler entre conditionnement et expérience, autant la société verticale mise sur le conditionnement, autant la société horizontale est le lieu de l'expérience. Chacun touche, fait, produit, montre aux autres.

### **Quels modèles, quelle formation pour les compositeurs amateurs ?**

Cet immense vivier de musiciens qui « bricolent » leur musique chez eux, quelle formation ont-ils, à quels modèles se réfèrent-ils ? La règle est la diversité : chacun a ses goûts, ses références, ses expériences. Certains ont une formation musicale classique et voient dans l'ordinateur un moyen de prolonger leur pratique. D'autres ont comme modèle la musique électronique populaire. Tous ont comme outil de formation ce que leur offrent les industries numériques : des logiciels ou des synthétiseurs qui n'incitent pas toujours aux formes les plus sophistiquées de création. Aucune institution de vocation éducative ne s'occupe sérieusement d'enrichir ces pratiques, ni même pour cela de mieux les connaître. Les Conservatoires ont bien quelquefois ouverts des classes d'informatique musicale, mais il n'est pas certain que le conservatoire soit le lieu le plus adapté. Puisque ces musiciens sont adeptes de la circulation horizontale de l'information, souvent par Internet, une offre de formation serait sans doute à proposer par ce canal, dans une perspective plus artistique que

commerciale : des suggestions, des analyses adaptées, des logiciels dont l'idéal ne soit pas nécessairement la boucle et le « beat ». Il en existe, et quelques centres de recherche musicale ont bien senti qu'ils avaient une mission de modèle<sup>13</sup>. Mais presque tout reste à inventer. Le paradigme du son a d'abord été technologique. Une floraison de musiques nouvelles s'est épanouie, d'abord dans le prolongement de la musique « savante », et grâce à l'expérience de composition des musiciens de formation professionnelle. La transformation sociale est la troisième étape. Elle est en cours. Nul ne sait dans quel sens elle s'orientera, vers les musiques les plus riches, les plus inventives, ou au contraire les plus banales ? C'est précisément le moment de réfléchir aux moyens d'influer.

### **L'école, face à la réorganisation des pratiques sociales**

Le développement d'un paradigme du son, conséquence de l'irruption des technologies électroacoustiques et numériques, permet de rêver d'une continuité dans le développement du goût et de l'expérience, depuis les premières trouvailles sonores jusqu'à la composition de haut niveau, qui s'appuie sur la recherche et l'invention.

Bien avant qu'il soit question d'avoir recours aux machines, l'élargissement du concept de musique, de la note au son, ouvre la voie à une approche créative. Nous n'allons pas reprendre ici des thèmes déjà traités par ailleurs<sup>14</sup>. Rappelons seulement, en quelques lignes, les observations fondamentales, à l'attention de ceux qui n'auraient pas encore lu les ouvrages cités en référence. Puisqu'on ose dorénavant appeler « musique » une création sonore qui s'appuie sur une fascination pour le son, et conduit à le développer par variations, à s'en servir pour exprimer ou évoquer, et construire intentionnellement ses formes sonores, la production musicale commence en crèche. Déjà, les « réactions circulaires » qui apparaissent vers trois mois, sont une manière de prolonger une sensation agréable, éventuellement sonore, par répétition du geste qui l'a produite ; vers sept ou huit mois, elle donne lieu à des variations et s'approche ainsi de l'invention musicale. Entre un an et trois ans, les « trouvailles » sonores sont reprises et enrichies d'une fois sur l'autre, des styles individuels s'affirment, des séquences composées sont répétées avec des variations, l'oreille guide la main pour contrôler la sonorité : le jeune explorateur sonore est à la fois instrumentiste et apprenti compositeur.

---

<sup>13</sup> En France, l'Ircam, le GRM, le MIM et d'autres centres ont conçu des logiciels et CD-rom, à la demande du ministère de l'Éducation Nationale. En Italie citons au moins Tempo Reale, à Florence, qui a développé un logiciel et des actions pédagogiques et le Csmdb de Lecco, lieu de formation et de recherche.

<sup>14</sup> Delalande (et une équipe de chercheurs), 2009 *La nascita della musica, esplorazioni sonore nella prima infanzia*, Csmdb/FrancoAngeli (encore inédit en français. Patience !) et Delalande 1984, *La musique est un jeu d'enfant*, Ina/Buchet-Chastel.

L'usage du sonore comme moyen d'expression puis de représentation atteint un maximum de précision vers quatre ans, âge auquel n'importe quel son prend facilement une valeur symbolique. Le son s'intègre au jeu. Il est souvent lié au geste, et à travers cet intermédiaire de la motricité, le son est indirectement associé à la vie affective. Il est très naturel, pour l'enfant de quatre ans, d'évoquer de l'affectif par des moyens sonores.

Une étape importante est franchie vers cinq ou six ans, quand l'enfant, en improvisant une petite séquence sur un corps sonore, est capable d'imaginer une progression, d'amener une conclusion et de dire : « c'est fini ». La conscience de la forme apparaît vers cet âge, quand le jeune improvisateur prend une distance par rapport à l'instant présent, se situe par rapport au passé et à ce qui va venir et peut donc anticiper et construire. C'est à peu près vers cet âge également qu'apparaît le plaisir de se donner et de suivre des règles. Depuis longtemps, des règles simples avaient pu organiser son jeu, comme des alternances (deux coups à gauche, deux coups à droite), mais ce sont maintenant des organisations plus sophistiquées qu'il se plaît à imaginer, individuellement ou collectivement. Dès lors que la production sonore est consciente, organisée, chargée d'un pouvoir expressif ou évocateur, objet d'appréciation esthétique de la part de celui qui produit comme de ceux qui écoutent, on voit mal pourquoi on hésiterait à parler de « création », voire, si l'on procède par étapes successives d'élaboration, de « composition ». Vers dix ans il n'est pas rare, en effet, de voir des enfants aboutir à un résultat achevé qui présente tous les caractères d'une œuvre. Il n'y aura pas nécessairement de mélodie, encore moins d'harmonie au sens tonal, mais une invention et une organisation sonore chargée de sens, avec des moments successifs, des atmosphères, des couches superposées constituant une forme de polyphonie, des progressions tout à fait volontaires et calculées, une conclusion.

Jusqu'à il y a peu, la composition a été plus problématique au collège et au lycée. Bien plus que les jeunes enfants, les adolescents ont une véritable culture musicale. La musique est même l'un des éléments essentiels qui soudent la société qu'ils constituent. Ils s'échangent des disques, parlent de leurs préférences, s'influencent les uns les autres. Mais « leur » musique n'est généralement pas celle de leur professeur. L'ordinateur est peut-être la bouée de sauvetage du professeur de musique. Choisir, copier, échantillonner est une pratique que ses élèves connaissent bien ou dont ils rêvent. Que peut-on demander de mieux à un collégien que de pratiquer cette écoute extrêmement fine de prédateur, qui dans les répertoires les plus variés, allant des musiques populaires aux musiques contemporaines ou classiques ou

ethniques, sera capable de choisir, en fonction d'un point de vue, et d'une motivation forte ?<sup>15</sup> Cependant, avant de décomposer pour recomposer, on pourra se contenter d'explorer pour analyser. Le Groupe de Recherches Musicales, à la demande du ministère de l'Education Nationale a, par exemple, adapté aux usages scolaires le logiciel Acousmographe, destiné à analyser et représenter par une transcription graphique une musique ou n'importe quel document sonore<sup>16</sup>. Par rapport à l'écoute interactive du disque, c'est un pas de plus vers l'analyse. Observer les usages que font les professeurs et les élèves d'un tel logiciel est toujours une surprise. Parfois – rarement – la classe est équipée de suffisamment de postes de travail pour que les élèves eux-mêmes explorent le document sonore et soulignent graphiquement des éléments ou des articulations qui leurs semblent pertinents d'un certain point de vue. Ils utilisent le logiciel comme outil d'écoute et d'analyse. Plus souvent, c'est le professeur qui analyse et montre, en s'aidant des outils graphiques, ce qu'il souhaite faire entendre. Mais nous avons vu des usages insolites : une classe de collège avait réalisé une composition électroacoustique en enregistrant et traitant des sons instrumentaux ou captés dans l'environnement. Le montage terminé a été proposé par le professeur à une autre classe qui a entrepris d'ajouter une partie instrumentale « live ». Ils réalisaient donc une œuvre mixte, et la partie instrumentale devait être exécutée en synchronisme avec la musique composée sur support. L'Acousmographe a été utilisé à cet effet. Le sonagramme représentait la composition de la première classe, et par dessus, la seconde avait figuré par des symboles graphiques convenus les interventions qu'elle souhaitait ajouter. En concert, on projetait sur grand écran cette partition prescriptive qui défilait sous le curseur et permettait aux jeunes instrumentistes de « caler » leurs interventions sur la partie pré-enregistrée<sup>17</sup>. On voit comment on navigue ici entre une « écoute instrumentée » et la composition. Il serait vain de prétendre donner ici une description des outils disponibles et des usages qu'ils permettent. Tous les jours (ou presque) il s'invente des outils et des usages<sup>18</sup>. Dans tous ces travaux, c'est l'aller-retour entre l'invention et l'écoute qui développe l'attention, l'exigence et le jugement.

---

<sup>15</sup> Une expérience significative : en 2000, une œuvre électroacoustique, *Sud* de Jean-Claude Risset, a été inscrite au programme du Baccalauréat, et pour aider les professeurs à l'analyser, les éléments, conservés par le compositeur, ont été mis en ligne. Mais ce sont les élèves qui s'en sont emparé, non pas pour analyser l'œuvre de Risset mais pour composer la leur, au point qu'un concert de musiques d'élèves réalisées avec les éléments de Risset a pu être organisé.

<sup>16</sup> L'Acousmographe est librement téléchargeable sur le site du GRM.

<sup>17</sup> Cette réalisation et quelques musiques composées par des classes de collège sont présentées sur un CDrom : « Tic, Tice, Ticce... et musiques nouvelles », 2004, éditions Scérén (CRDP Alsace) : [www.crdp-strasbourg.fr/produits.htm](http://www.crdp-strasbourg.fr/produits.htm)

<sup>18</sup> Une documentation est à la disposition des enseignants. Par exemple « des outils pour la musique », *Dossiers de l'ingénierie éducative*, n° 43, 2003, CNDP, téléchargeable.



\*

\* \*

On voit se dessiner une continuité, depuis la crèche jusqu'au lycée. Les premières explorations sonores deviennent, vers six ans, une authentique création musicale qui trouve un nouvel élan, à l'adolescence, grâce aux technologies numériques. Mais l'expérience de la composition ne s'arrête pas à la sortie de l'école. Le collégien, devenu lycéen, se mêlera bientôt à ces compositeurs amateurs, qui sont un million rien qu'en France, et pour qui, comme nous l'apprend l'enquête citée, la musique est une passion. Quel poids réel a l'Ecole, dans l'évolution et les goûts ? On croit quelquefois qu'il est faible, comparé à l'énorme machinerie que représentent les industries de la musique commerciale et des équipements audionumériques : quelques heures de classe ou d'atelier... Mais l'Ecole applique au bon moment une impulsion décisive. Si légère soit-elle, une expérience de la composition vécue à l'école, associée à l'écoute analytique d'un répertoire de référence, peut orienter la trajectoire musicale de l'enfant. Il entre dans une société qui tout entière cherche son équilibre entre une forme passive de réception d'une musique industrielle et des pratiques d'appropriation et de création qui se développent d'une manière surprenante. Il s'agit pour l'Ecole de prendre appui sur des institutions partenaires – les centres de recherche, certaines industries du numérique – pour appliquer, comme un levier, une petite force au bon endroit, dans la bonne direction, et faire basculer l'édifice du bon côté.

Légende des photos :

1 Daniele, 24 mois, explore les sonorités d'une cithare amplifiée. L'amplification, prolongeant la résonance, a pour effet de ralentir le geste et de lui donner de l'ampleur. (Extrait des 2 DVD accompagnant le livre *La nascita della musica*, op. ct.).

2 et 3 (Jumelées) Des enfants de CM2 (« quinta elementare ») produisent de sonorités évoquant les quatre éléments (air, terre, eau, feu). Les corps sonores rudimentaires sont valorisés par le rôle du « microphoniste » et les traitements audionumériques, en temps réel ou différé. La continuité est ainsi assurée entre exploration sensori-motrice de l'enfance et composition par ordinateur de l'adolescence. Travail conduit par Stefano Luca, Tempo reale, environs de Florence. Documents en ligne sur [Ina.grm>webradio>à vous les studios>pratiques orchestrales électroacoustiques : gamelan 01](http://Ina.grm>webradio>à vous les studios>pratiques orchestrales électroacoustiques : gamelan 01).