



**Art • Culture • Petite-enfance • Famille • Lien social**

**De la misère symbolique**

Bernard Stiegler

**Une tâche sans fin**

Bernard Pingaud

**Le Temps du rêve**

Jeanne-Marie Pubelier

**La chanson, un art mineur**

Philippe Grimbert

**Conter est aussi une démarche musicale**

Béatrice Maillot

**Un jour ils ont été petits...**

Joëlle Rouland

*enfance et musique*



# Les cahiers de l'éveil

n°3

Collection dirigée par Christine Attali Marot  
& Marc Caillard

*enfance et musique*

Direction de l'ouvrage : Christine Attali Marot & Marc Caillard  
Photos : Daniel Rühl & Guillaume Wydouw  
Illustrations : Nicole Fellous  
Maquette : Guillaume Wydouw

Publication réalisée avec le soutien financier du Ministère de la Santé et des Solidarités, du Ministère de la Culture, du Ministère de la Jeunesse et de la Vie Associative, de la Caisse Nationale des Allocations Familiales et de la Fondation de France.

ISBN 2-908897-21-0

## POURQUOI LES CAHIERS...

Il y a presque dix ans maintenant lorsque nous avons réalisé et publié le «Guide d'accompagnement des pratiques d'éveil culturel et artistique dans les lieux d'accueil de la petite enfance», il s'agissait avant tout pour Enfance et Musique de soutenir et de renforcer les initiatives et les volontés d'agir des nombreux professionnels de l'enfance qui souhaitaient mettre en œuvre des projets d'éveil artistique.

A ce moment-là, en effet, l'éveil culturel et artistique des tout-petits remis à l'ordre du jour dans les lieux d'accueil au début des années 80 sous l'impulsion de l'association Enfance et Musique et de l'association ACCES, commençait à prendre racine et à mobiliser de nombreux acteurs dans les champs de l'action sociale et de l'action culturelle.

Ce guide réalisé à partir d'une large enquête de terrain jalonnée de multiples rencontres proposait une mutualisation de ces premières expériences. Il a été l'occasion pour nous de rassembler et de diffuser des informations pratiques et une réflexion pédagogique accompagnée d'une synthèse des savoirs acquis et des «questions» soulevées par l'éveil culturel.

Cet outil de travail a été largement diffusé et les nombreux échos positifs reçus jusqu'à maintenant nous font penser qu'il a répondu avec justesse aux besoins de cette première époque fondatrice de «l'éveil culturel».

Aujourd'hui, nous sommes plus loin sur la route... La place essentielle de l'éveil culturel et artistique dans le développement de l'enfant pourrait paraître acquise et nous sommes témoins, c'est certain, d'une avancée réelle dans sa reconnaissance et sa prise en compte au quotidien par des professionnels de la petite enfance. Nous voyons se construire également des politiques assez exemplaires en la matière conduites par certaines collectivités locales.

Pourtant, au regard de l'importance cruciale des enjeux dont

l'éveil culturel et artistique des jeunes enfants est porteur, nous devons regarder la situation en face et constater la réalité d'un accès très inégal des jeunes enfants à l'éveil artistique. De manière générale, les acquis de cette avancée culturelle et sociale restent fragiles et aléatoires.

En effet, plus loin sur cette route, force est de constater que les valeurs d'humanisation, de gratuité et de diversité dans l'approche du monde portées par l'éveil artistique s'opposent de front à la culture dominante de nos sociétés largement vouées au culte des objets, aux valeurs induites par une compétition économique sauvage et une consommation sans limites.

Au-delà des discours et des bonnes volontés qui nous animent, il existe bel et bien, en effet, un autre projet d'éveil culturel qui imprègne et modèle les enfants d'aujourd'hui... celui du système marchand avec ses moyens de communication immenses et sa publicité omniprésente, qui distille sans relâche ses modèles dominants de l'avoir toujours plus, du mépris du plus faible et de la marchandisation du monde.

Nous ne pouvons donc plus nous contenter de décrire et promouvoir de manière angélique des pratiques d'éveil culturel quasi institutionnelles qui feraient fi du contexte sociétal, social et familial dans lequel l'enfant grandit et se construit.

Aller plus loin aujourd'hui, c'est inscrire notre projet, la place des valeurs de l'éveil culturel et artistique du jeune enfant, dans les mouvements de la société civile mondiale qui résiste et s'organise pour préserver la place de l'homme et de la diversité culturelle au cœur des projets de notre monde en mutation radicale.

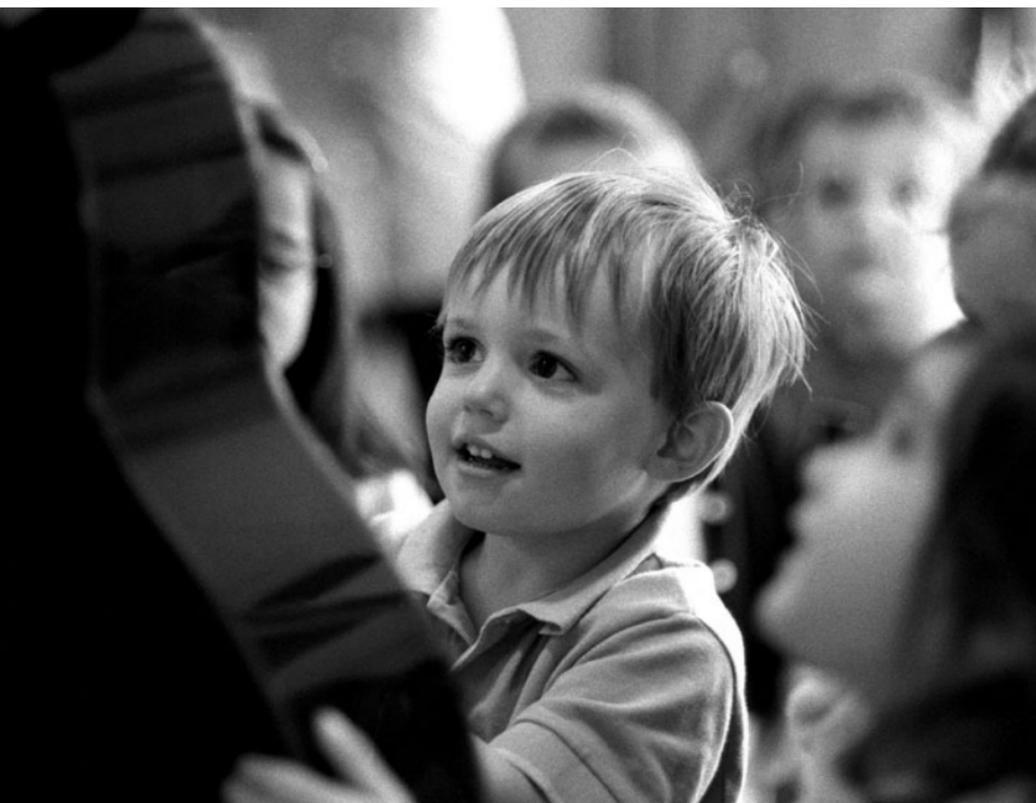
Cela passe par le débat d'idées, l'ouverture à la multiplicité des points de vue, le partenariat, le décroisement, les alliances multiples sur le terrain et la mise en réseau des savoirs, des compétences et des expériences...

Le chantier est immense et incertain mais nous devons nous y engager pour faire éclore de nouveaux regards sur la marche du monde. Le troisième numéro de ces cahiers de l'éveil s'inscrit dans ce mouvement et cette ambition sans doute utopique mais mobilisatrice.

**Marc Caillard**  
Directeur-fondateur  
Enfance et Musique

## SOMMAIRE

- **POURQUOI LES CAHIERS...** 5
- **DE LA MISÈRE SYMBOLIQUE** 9  
Bernard Stiegler
- **UNE TÂCHE SANS FIN** 17  
Bernard Pingaud
- **LE TEMPS DU RÊVE** 31  
Jeanne-Marie Pubelier
- **LA CHANSON, UN ART MINEUR** 37  
Philippe Grimbert
- **CONTER EST AUSSI UNE DÉMARCHE MUSICALE** 51  
Béatrice Mailliet
- **UN JOUR ILS ONT ÉTÉ PETITS...** 61  
Joëlle Rouland





## DE LA MISÈRE SYMBOLIQUE

La question politique est une question esthétique, et réciproquement : la question esthétique est une question politique. J'emploie ici le terme « esthétique » dans son sens le plus vaste. Initialement, *aisthesis* signifie sensation, et la question esthétique est celle du sentir et de la sensibilité en général.

### *Vivre ensemble, c'est aimer ensemble des choses autres que soi*

Je soutiens qu'il faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle. L'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe.

Je ne veux évidemment pas dire que les artistes doivent « s'engager ». Je veux dire que leur travail est originairement engagé dans la question de la sensibilité de l'autre. Or la question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble, une sympathie en ce sens. Le problème du politique, c'est de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, se supporter comme ensemble à travers et depuis nos singularités (bien plus

profondément encore que nos « différences ») et par-delà nos conflits d'intérêts.

La politique est l'art de garantir une unité de la cité dans son désir d'avenir commun, son individuation, sa singularité comme devenir-un. Or un tel désir suppose un fonds esthétique commun. L'être-ensemble est celui d'un ensemble sensible. Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir. Si l'on n'est pas capable d'aimer ensemble les choses (paysages, villes, objets, œuvres, langue, etc.), on ne peut pas s'aimer. Tel est le sens de la « *philia* » chez Aristote. Et s'aimer, c'est aimer ensemble des choses autres que soi.

### *L'esthétique humaine, un processus en perpétuelle construction*

Pour autant, l'esthétique humaine a une histoire et est donc une incessante transformation du sensible. Manet rompant avec la tradition est la pointe d'un sentir qui n'est pas partagé par tous – d'où les conflits esthétiques qui se multiplient à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ces conflits sont un processus de construction de la sympathie qui caractérise l'esthétique humaine, une créativité qui transforme le monde en vue de bâtir une nouvelle sensibilité commune, formant le nous interrogatif d'une communauté esthétique à venir. C'est ce que l'on peut nommer l'expérience esthétique, telle que l'art l'a fait – comme on parle d'expérience scientifique : pour découvrir l'altérité du sentir, son devenir porteur d'avenir.

Or je crois que, de nos jours, l'ambition esthétique à cet égard s'est largement effondrée. Parce qu'une large part de la population est aujourd'hui privée de toute expérience esthétique, entièrement soumise qu'elle est au conditionnement esthétique en quoi consiste le marketing, qui est devenu hégémonique pour l'immense majorité de la population mondiale – tandis que l'autre partie de la population, celle qui expérimente encore, a fait son deuil de la perte de ceux qui ont sombré dans ce conditionnement.

C'est au lendemain du 21 avril 2002 que cette question m'a en quelque sorte sauté à la figure. Il m'est apparu ce jour-là, dans une effrayante clarté, que les gens qui ont voté pour Jean-Marie Le Pen

sont des personnes avec lesquelles je ne sens pas, comme si nous ne partagions aucune expérience esthétique commune. Il m'est apparu que ces hommes, ces femmes, ces jeunes gens ne sentent pas ce qui se passe, et en cela ne se sentent plus appartenir à la société, ils sont enfermés dans une zone (commerciale, industrielle, d' « aménagements » divers, voire rural, etc.) qui n'est plus un monde, parce qu'elle a décroché esthétiquement.

Le 21 avril a été une catastrophe politico-esthétique. Ces personnes qui sont en situation de grande misère symbolique exècrent le devenir de la société moderne et avant tout son esthétique – lorsqu'elle n'est pas industrielle. Car le conditionnement esthétique, qui constitue l'essentiel de l'enfermement dans les zones, vient se substituer à l'expérience esthétique pour la rendre impossible.

### *Le règne hégémonique du marché est une véritable guerre contre l'esthétique*

Il faut savoir que l'art contemporain, la musique contemporaine, les intermittents du spectacle, la littérature contemporaine, la philosophie contemporaine et la science contemporaine font souffrir le ghetto que forment ces zones.

Cette misère n'affecte pas simplement les classes sociales pauvres : le réseau télévisuel, en particulier, trame comme une lèpre de telles zones partout, concrétisant ce mot de Nietzsche : « Le désert croît ». Pour autant, tous ne sont pas exposés également à la maladie : d'immenses pans de la population vivent dans des espaces urbains dénués de toute urbanité, tandis qu'une minuscule minorité peut jouir d'un milieu de vie digne de ce nom.

Il ne faut pas croire que les nouveaux misérables sont d'abominables barbares. Ils sont le cœur même de la société des consommateurs. Ils sont la « civilisation ». Mais telle que, paradoxalement, son cœur est devenu un ghetto. Or ce ghetto est humilié, offensé par ce devenir. Nous, les gens réputés cultivés, savants, artistes, philosophes, clairvoyants et informés, il faut que nous nous rendions compte que l'immense majorité de la société vit dans cette misère symbolique faite d'humiliation et d'offense. Tels sont les ravages que produit la guerre esthétique qu'est devenu le règne hégémonique du marché. L'immense majorité

de la société vit dans des zones esthétiquement sinistrées où l'on ne peut pas vivre et s'aimer parce qu'on y est esthétiquement aliéné. Je connais bien ce monde : j'en viens. Et je sais qu'il est porteur d'insoupçonnables énergies. Mais si elles sont laissées à l'abandon, ces énergies se feront essentiellement destructrices.

### *Le conditionnement esthétique*

Au XXe siècle, une esthétique nouvelle s'est mise en place, fonctionnalisant la dimension affective et esthétique de l'individu pour en faire un consommateur. Il y eut d'autres fonctionnalisations : certaines eurent pour but d'en faire un croyant, d'autres un admirateur du pouvoir, d'autres encore un libre-penseur explorant l'illimité qui résonne dans son corps à la rencontre sensible du monde et du devenir.

Il ne s'agit pas de condamner, bien loin de là, le destin industriel et technologique de l'humanité. Il s'agit en revanche de réinventer ce destin et, pour cela, d'acquérir une compréhension de la situation qui a conduit au conditionnement esthétique et qui, si elle n'est pas surmontée, conduira à la ruine de la consommation elle-même et au dégoût généralisé.

On distingue au moins deux esthétiques, celle des psychopsiologues, qui étudie les organes des sens, et celle de l'histoire de l'art, des formes artefactuelles, symboles et œuvres. Alors que l'esthétique psycho-psychologique apparaît stable, l'esthétique des artefacts ne cesse d'évoluer à travers le temps. Or la stabilité des organes des sens est une illusion en ce qu'ils sont soumis à un processus incessant de défonctionnalisations et refonctionnalisations, précisément lié à l'évolution des artefacts.

L'histoire esthétique de l'humanité consiste en une série de désajustements successifs entre trois grandes organisations qui forment la puissance esthétique de l'homme : son corps avec son organisation physiologique, ses organes artificiels (techniques, objets, outils, instruments, œuvres d'art), et ses organisations sociales résultant de l'articulation des artefacts et des corps.

Il faut imaginer une organologie générale qui étudierait l'histoire conjointe de ces trois dimensions de l'esthétique humaine et des tensions, inventions et potentiels qui en résultent.

Seule une telle approche génétique permet de comprendre l'évolution esthétique qui conduit à la misère symbolique contemporaine – où, il faut bien sûr l'espérer et l'affirmer, une force nouvelle doit se cacher, aussi bien dans l'immense ouverture de possibles que portent la science et la technologie que dans l'affect de la souffrance elle-même.

*Les objets standardisés nous privent  
de notre capacité d'attachement esthétique  
et de la conscience de notre singularité*

Que s'est-il passé au XXe siècle quant à l'affect ? Au cours des années 1940, pour absorber une surproduction de biens dont personne n'a besoin, l'industrie américaine met en œuvre des techniques de marketing (imaginées dès les années 1930 par Edward Barnay, un neveu de Freud) qui en cesseront de s'intensifier durant le XXe siècle, la plus-value de l'investissement se faisant sur les économies d'échelle nécessitant des marchés de masse toujours plus vastes. Pour gagner ces marchés de masse, l'industrie développe une esthétique où elle utilise en particulier les médias audiovisuels qui vont, en fonctionnalisant la dimension esthétique de l'individu, lui faire adopter des comportements de consommation.

Il en résulte une misère symbolique qui est aussi une misère libidinale et affective, et qui conduit à la perte de ce que j'appelle le narcissisme primordial : les individus sont privés de leur capacité d'attachement esthétique à ces singularités, à des objets singuliers.

Locke comprit au XVIIe siècle que je suis singulier à travers la singularité des objets avec lesquels je suis en relation, je suis le rapport à mes objets en tant qu'il est singulier. Or le rapport aux objets industriels, qui par ailleurs se standardisent, est désormais standardisé et catégorisé en particularismes qui constituent pour le marketing des segments de marché tout en transformant le singulier en particulier. Car les techniques audiovisuelles du marketing conduisent à faire que progressivement, mon passé vécu, à travers toutes ces images et ces sons que je vois et que j'entends, tend à devenir le même que celui de mes voisins. Et la diversification des chaînes est elle aussi une particularisation des cibles – raison pour

laquelle elles tendent toutes à faire la même chose.

Mon passé étant de moins en moins différent de celui des autres parce que mon passé se constitue de plus en plus dans les images et les sons que les médias déversent dans ma conscience, mais aussi dans les objets et les rapports aux objets que ces images me conduisent à consommer, il perd sa singularité, c'est-à-dire que je me perds comme singularité.

Dès lors que je n'ai plus de singularité, je ne m'aime plus : on ne peut s'aimer soi-même qu'à partir du savoir intime que l'on a de sa propre singularité. Si notre singularité est détruite, notre amour de nous-même est détruit. Et ce qui apparaît singulier est suspect ou insupportable.

### *L'art, pivot de l'expérience esthétique.*

Quant à l'art, il est l'expérience et le soutien de cette singularité sensible comme invitation à l'activité symbolique, à la production et à la rencontre de traces dans le temps collectif.

L'amour-propre que rend possible la singularité de l'individu, et que, dans la psychanalyse, on appelle le narcissisme, est la condition de l'amour des autres. Si je ne m'aime pas moi-même, je ne peux aimer les autres. C'est pourquoi le tueur de Nanterre, Richard Durn, est un exemple de ce vers quoi nous allons : un exemple du genre de passages à l'acte à quoi conduit la misère symbolique, anticipant cet autre passage à l'acte que fut le 21 avril 2002.

Voilà en quoi la question esthétique et la question politique n'en font qu'une.

**Bernard Stiegler**

philosophe, directeur de l'Institut de recherche  
et de coordination acoustique/musique (Ircam).

Le Monde – 11 octobre 2003.



*« L'œuvre d'art éveille continuellement en nous une soif et une source. »*

**Paul Valéry**



## UNE TÂCHE SANS FIN

Le dernier livre de Winnicott, «Jeu et réalité<sup>1</sup>», contient, sur le problème de la culture, un ensemble de réflexions dont l'importance ne me paraît pas avoir été, jusqu'à présent, bien mise en lumière<sup>2</sup>. Sans doute parce que Winnicott est un théoricien discret, qui procède par avancées prudentes, hésite à sortir de son domaine, et se soucie fort peu d'afficher son originalité. Mais sans doute aussi parce que, les phénomènes culturels étant, la plupart du temps, abordés à partir de présupposés esthétiques ou politiques, on s'avise rarement d'interroger à ce sujet les analystes.

L'hypothèse de base de Winnicott est évoquée à plusieurs reprises dans ce numéro. Je la résumerai donc brièvement : l'objet transitionnel, première

*L'objet transitionnel peut être considéré comme le modèle de l'objet culturel et les phénomènes transitionnels comme la première forme des manifestations très diverses qui caractérisent la vie culturelle de l'adulte.*

1 - Cet ouvrage est le dernier de Donald Woods Winnicott. Il a été publié en 1971 et traduit en français en 1975. L'auteur est un pédiatre et psychanalyste anglais (1897 - 1971) connu pour sa capacité à allier l'observation des enfants à une réflexion analytique poussée et originale.

2 - Je m'appuierai essentiellement sur ce livre, et en particulier sur quelques articles cités en annexe.

« possession non-moi » de l'enfant, peut être considéré comme le modèle de l'objet culturel, les phénomènes transitionnels comme la première forme des manifestations très diverses – art, religion, vie imaginaire, travail scientifique créatif – qui caractérisent la vie culturelle de l'adulte. Le mot « transition » doit être pris au pied de la lettre. Pour que le bébé, renonçant à l'omnipotence magique du premier âge, affronte victorieusement l'épreuve de réalité, c'est-à-dire reconnaisse l'existence d'une réalité extérieure à la réalité interne, il a besoin qu'entre le « dehors » et le « dedans », une « aire intermédiaire d'expérience » se dessine, qui n'appartienne ni à l'un ni à l'autre, qui ne soit, à la lettre, nulle part, et dont l'objet élu (mouchoir, bout de tissu, coin de drap ou de couverture) représentera le fragile et précieux témoignage<sup>3</sup>. Rien de plus illusoire qu'une telle transition. Mais sans cette illusion préalable, la désillusion qui doit suivre ne saurait être acceptée, et il appartient à la mère, par l'intérêt qu'elle porte elle-même à l'objet, de veiller à ce que l'expérience<sup>4</sup> se déroule dans de bonnes conditions. L'« espace

*L'« espace potentiel »  
devient progressivement  
l'espace du jeu, puis  
celui de la « culture ».*

potentiel » ainsi aménagé survit à la désillusion. Il devient progressivement l'espace du jeu (« playing »), puis celui de la « culture ». Car, nous dit Winnicott, « l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin » et

« nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ». D'où résulte que la transition va se poursuivre tout au long de notre existence. La culture n'est pas un ornement, l'élégance plus ou moins superflue d'une maturité enfin acquise. Elle est une nécessité, la condition toujours menacée de notre autonomie : « On ne peut parler d'un homme qu'en le considérant avec l'accumulation de ses expériences culturelles » ; mais nous ne parviendrons à tirer parti de ces expériences que « si nous avons un lieu où mettre ce que nous trouvons »<sup>5</sup>. Ce lieu, c'est celui que nous

3 • Forme présymbolique», plutôt que symbole, dit O. Mannoni.

4 • En anglais : experiencing. Les traducteurs soulignent à juste titre que l'important n'est pas l'état, mais le processus. J'y reviens plus loin.

5 • Souligné par Winnicott.

*La culture est la condition  
toujours menacée de  
notre autonomie.*

avons découvert dans nos premiers mois ; et l'usage que nous serons capables d'en faire dépendra des circonstances plus ou moins heureuses de cette découverte.

Est-il possible d'extrapoler et de définir, à partir de l'hypothèse avancée par Winnicott, une politique de l'« action culturelle » ? Telle est la question aventureuse, pour ne pas dire saugrenue que je voudrais poser ici. La réponse sera évidemment aussi sommaire que le résumé qui précède. Je serais satisfait si j'avais simplement ouvert une piste où d'autres que moi pourront s'engager plus avant.

### *L'objet trouvé*

Le statut de l'objet transitionnel repose sur un paradoxe : « le bébé crée l'objet, mais l'objet était là, attendant d'être créé et de devenir un objet investi ». Il est entendu qu'au cours du traitement analytique, ce paradoxe ne sera jamais remis en cause : ni dedans, ni dehors, l'objet ne peut fonctionner que s'il est perçu comme à la fois « créé et trouvé ».

Or il existe une catégorie particulière d'objets auxquels s'applique l'attention des adultes et qui, à l'évidence, fonctionnent de la même façon. Ce sont les objets d'art : peintures, sculptures, monuments, mais aussi textes ou compositions musicales. Le mot « création », ordinairement réservé aux œuvres, nous incite à croire que celles-ci se distinguent de l'objet usuel par une différence de nature et que l'art se fait à partir de rien : ainsi s'opposeraient le domaine des choses « créées » et celui des choses « trouvées ». Une telle conception interdit de comprendre comment une œuvre est reçue, ce sentiment de « reconnaissance » qui accompagne, chez l'utilisateur, le sentiment de la nouveauté et sans lequel nous ne pourrions jamais nous approprier l'objet, l'incorporer à notre

*Pour le « créateur »  
aussi, l'objet est bel et  
bien, comme le coin de  
drap ou de couverture  
du nourrisson, à la fois  
trouvé et créé.*

expérience personnelle. Mais surtout, elle dissimule la contradiction originelle dont l'œuvre même est issue : à savoir que, pour le « créateur » aussi, l'objet est bel et bien, comme le coin de drap ou de couverture du nourrisson, à la fois trouvé et créé. Et plus précisément, que créer, c'est toujours inventer du déjà-là. À la question : « Où est mon pays ? », le poète André Frénaud répond :

*Créer, c'est toujours  
inventer du déjà-là.*

« Ce n'est pas ailleurs, ce doit être ici ».

La conviction que la « chose » à trouver (à créer) « doit » figurer sous les yeux même de celui qui la cherche, le refus de l'illusion d'un ailleurs, ne sont pas

moins importants, aux yeux du créateur, que son souci de défricher des parages inconnus, de dire ce qui n'avait jamais été dit. [...]

Il faut rappeler ici que la première création, selon Winnicott, est liée à l'illusion d'omnipotence : le sein surgit au moment où l'enfant le désire, et c'est parce qu'il y a coïncidence entre le désir et son apparition que le nourrisson a l'impression de l'avoir créé. Quand l'illusion disparaît, la coïncidence se brise aussi : plus tard, on ne trouve plus, on retrouve. Pas de création sans nostalgie.

Et de même que le coin de couverture saisi par l'enfant au moment de s'endormir est une « défense contre l'angoisse », il me semble que toute

création – en particulier la création littéraire, ce qu'on appelle aujourd'hui écrire, au sens intransitif du mot – vise à tenir à distance quelque chose ou quelqu'un, à conjurer un danger incontrôlable, infigurable et pressant, qui n'est sans doute que la réalité même, s'il est vrai, encore une fois, que l'acceptation de cette réalité est « une tâche sans fin ».

*Adulte, on ne trouve  
plus, on retrouve.*

## *L'approche de la réalité extérieure*

« Ce n'est pas l'objet, bien entendu, qui est transitionnel », dit Winnicott ; c'est « l'utilisation qui en est faite ». L'objet représente, en quelque sorte, la transition, il en garantit la possibilité. Dans sa préface à *Jeu et réalité*, J.-B. Pontalis nous met en garde contre

l'attitude qui consisterait à privilégier l'« objet » par rapport au « phénomène », le « signe tangible » que constitue le coin de drap ou de couverture au « champ d'expérience » qu'il désigne. Il note, d'autre part, la fréquence, dans le vocabulaire de Winnicott, de participes substantivés, tels que *playing*, *fantasying*, *experiencing* : « Autant de termes qui indiquent un mouvement, un processus en train de s'effectuer, une capacité... et non le produit fini. ». Ces deux remarques complémentaires vont nous permettre de jeter une passerelle entre l'expérience de l'analyste et celle du praticien de l'action culturelle.

*Ce n'est pas l'objet  
qui est transitionnel,  
c'est l'utilisation qui  
en est faite.*

Comme il y a une différence entre la simple « relation » à l'objet et l'« utilisation » de l'objet<sup>6</sup>, il faut distinguer la relation au produit culturel de son utilisation. Brecht l'avait déjà perçu quand il écrivait : « La culture qui est superstructure, ne doit pas être considérée comme une chose, un bien... mais comme un facteur d'évolution, et surtout comme un processus ». Si je comprends bien cette phrase, elle veut dire deux choses. D'abord, qu'une politique visant le développement culturel du plus grand nombre ne saurait se limiter à une entreprise de diffusion, si large soit-elle ; car l'approche diffusionniste de la culture privilégie toujours le bien, le produit fini, et favorise une relation à ce produit qui relève davantage du

*Pour que l'œuvre soit  
appropriée par le sujet  
culturel, il faut qu'elle  
entre dans l'espace où  
s'élabore son rapport à la  
réalité, qu'elle s'intègre au  
processus de transition, à  
l'« aire intermédiaire  
d'expérience ».*

spectacle que de l'usage. Pour que l'œuvre (une pièce, un tableau, un livre) soit appropriée par le sujet culturel, il faut qu'elle entre dans l'espace où s'élabore son rapport à la réalité, qu'elle s'intègre au processus de transition, à l'« aire intermédiaire d'expérience ». S'il est vrai, comme le suggère Winnicott, que la constitution de groupes humains a pour « racine naturelle » la mise en

6 • Voir à ce sujet l'introduction de Masud Khan à *La Consultation thérapeutique et l'enfant*, et ici l'article d'André Green : dans la cure, l'analyste est lui-même « utilisé » comme un objet transitionnel.

commun des « expériences illusoires », s'il est vrai que, dans le développement « normal » de l'adulte, l'objet transitionnel perd peu à peu sa signification parce que les phénomènes transitionnels deviennent « diffus » et se répandent « dans le domaine culturel tout entier », on peut parler d'une maturation culturelle qui serait exactement homologue aux « processus de maturation » de l'enfant. Cela suppose évidemment qu'il n'y ait pas d'interruption dans l'expérience, que nous soyions capables de jouer aussi des objets culturels, donc que l'adulte, comme l'enfant, rencontre autour de lui l'environnement facilitant qui lui permettra de créer ce qu'il a trouvé. Et ce n'est peut-être pas un hasard si, pour désigner les lieux propices à de telles rencontres, on a spontanément parlé de maisons ou de foyers...

Mais la formule de Brecht, interprétée dans une perspective winnicottienne, a aussi un autre sens. Elle veut dire que le développement culturel ne consiste pas seulement à s'approprier des produits déjà existants. La dialectique du créé/trouvé repose elle-même sur une « créativité primaire » sans laquelle le passage de l'objet subjectif aux objets perçus objectivement serait impossible. Or qu'est-ce que créer, dans ce sens originel ? comme le rappelle opportunément Winnicott, la création déborde le domaine de l'art où nous avons l'habitude de l'enfermer. « Une création, c'est un tableau, une maison, un jardin, un vêtement, une coiffure, une symphonie, une sculpture, et même un plat préparé à la maison ». La créativité est « quelque chose d'universel », elle est « inhérente au fait de vivre ». Banalité, dira-t-on. Mais le propos devient moins banal lorsqu'il se complète de l'affirmation suivante : « La créativité que nous avons en vue est celle qui permet à l'individu l'approche de la réalité extérieure<sup>7</sup> ». On retrouve là, formulé de

*Cela suppose que nous soyions capables de jouer aussi des objets culturels, donc que l'adulte, comme l'enfant, rencontre autour de lui l'« environnement facilitant » qui lui permettra de créer ce qu'il a trouvé.*

*La dialectique du créé/trouvé repose sur une « créativité primaire » inhérente au fait de vivre .*

la façon la plus abrupte et en même temps la plus simple, le paradoxe qui fonde le phénomène transitionnel. Si l'on ne peut approcher la réalité extérieure (c'est-à-dire l'accepter) qu'en la

*« La créativité que nous avons en vue est celle qui permet à l'individu l'approche de la réalité extérieure ».*

« créant » (c'est-à-dire en l'apprivoisant par le jeu du créé/trouvé), il est clair qu'une action culturelle cohérente doit aussi viser à ce que le sujet invente sa propre tradition. Et comme en matière culturelle, il n'est de sujet que collectif, cela veut dire que la diffusion des produits appartenant à l'héritage commun doit avoir pour complément une stratégie de la créativité respectueuse de l'autonomie du groupe, soucieuse de favoriser la prise de conscience et l'expression des affinités qui le constituent en tant que groupe et définissent le mode particulier d'intégration qui est le sien<sup>8</sup>.

Autrement dit, et pour prendre un exemple élémentaire, une action culturelle menée à partir des arts plastiques ne se contentera pas d'offrir à la contemplation d'un public des œuvres, si bien présentées soient-elles. Elle doit, par des procédures d'animation appropriées, faire en sorte que chaque spectateur puisse arracher ces œuvres à l'espace objectif de leur présentation pour les intégrer à son propre espace culturel. Elle doit aussi offrir au spectateur la possibilité de devenir acteur, c'est-à-dire de créer lui-même d'autres « objets » qui, prenant place à côté des œuvres consacrées sans pour autant revêtir obligatoirement la même forme, seront le signe tangible d'une « approche de la réalité » différente (la sienne propre, ou celle de son groupe de référence).

### *L'illusion de la continuité*

Il faut, j'en ai conscience, se méfier du démon de l'analogie. La transposition que j'esquisse ici d'un schéma psychanalytique à une situation politique ne tient pas compte d'une difficulté que

7 • C'est moi qui souligne

8 • Sur cette notion d'« intégration », voir « Intégration du moi au cours du développement de l'enfant », dans *Processus de maturation chez l'enfant*, Payot, 1974.

connaissent bien tous ceux qui ont tenté d'articuler Marx à Freud : c'est que l'analyse ignore la ségrégation sociale. À lire Winnicott, il semble que le rapport à la culture est, pour chaque individu, quelles que soient ses origines, son milieu, sa classe, toujours

*À lire Winnicott, il y aurait, de l'élaboration de la première possession « non-moi » jusqu'à l'appropriation du savoir et des œuvres, une continuité sans défaillance.*

le même. D'abord, parce que la société n'est qu'« une extension de la famille ». Ensuite, parce que, les richesses culturelles étant le « lot commun » de l'humanité, l'humanité elle-même étant considérée comme un ensemble homogène auquel tout individu participe de droit, il y aurait, de l'élaboration de la première possession « non-moi » jusqu'à

l'appropriation du savoir et des œuvres une continuité sans défaillance. Dans le texte posthume de Winnicott, on peut lire : « L'enfant et l'adulte) vit de manière créatrice, utilisant les matériaux disponibles, que ce soit un morceau de bois ou un quatuor de Beethoven ».

La notion de continuité est d'ailleurs inséparable des phénomènes transitionnels. Lorsque, dit Winnicott, les absences de la mère provoquent chez le bébé une expérience de privation qui dépasse un certain seuil, la capacité qu'a l'enfant de remédier à ces absences en utilisant le « symbole d'union » devient inopérante. Une coupure

*Dans tout champ culturel, il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition.*

irréversible se produit, qui entraîne le déclenchement de toute une série de mécanismes de défense destinés à protéger contre la répétition de l'« angoisse impensable » (unthinkable anxiety). Cette expérience ressemble à la folie : « La folie signifie

simplement ici une cassure de tout ce qui peut exister à l'époque d'une continuité d'expérience personnelle »<sup>9</sup>. La notion d'« environnement facilitant » ou « suffisamment bon » impliquant

9 • Souligné par Winnicott. Ces lignes sont extraites de l'article sur « La localisation de l'expérience culturelle ».

que le sentiment d'être (the going on being) ne soit jamais rompu, on comprend que, de proche en proche, de la relation maternelle à la relation familiale, de la famille à la société, l'expérience culturelle soit elle-même placée sous le signe de la continuité.

« Dans tout champ culturel, il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition »<sup>10</sup>.

Or nous savons bien (je veux dire : tous ceux qui ont une pratique de l'action culturelle) que, dans une société comme la nôtre, qui repose

sur des inégalités qu'elle ne cesse de reproduire, la tradition ici évoquée signifie la tradition dominante. Ce qu'on appelle l'héritage – les œuvres du passé, le savoir, les règles –, même si quelques-uns seulement s'en réservent l'usage, appartient en droit à tous. En fait, parce que cet usage est en même temps le signe d'une domination, l'héritage est daté, situé, « connoté ». Perçu comme venu d'ailleurs, comme lié à un autre espace social auquel, par définition, les dominés n'accèdent pas. Cela ne signifie pas, bien sûr, que les œuvres qui composent cet héritage disparaîtront avec le pouvoir de ceux qui, aujourd'hui, les détiennent. Cela signifie qu'il n'y a pas, en fait, une culture (c'est-à-dire la culture dominante s'affirmant, par principe, universelle), mais des cultures, liées chacune à leur milieu d'origine, à leur « environnement », dont une action culturelle démocratique doit, par tous les moyens possibles, favoriser l'éveil (ou la redécouverte) et le développement. Cela signifie encore qu'on ne peut pas poser le problème culturel en faisant abstraction de la société où il se pose et en négligeant sa dimension politique.

Il faut donc prolonger l'analyse

*Il n'y a pas une culture (c'est-à-dire la culture dominante s'affirmant, par principe, universelle), mais des cultures, liées chacune à leur milieu d'origine, à leur « environnement », dont une action culturelle démocratique doit, par tous les moyens possibles, favoriser l'éveil et le développement.*

*On ne peut donc plus parler que de continuités locales, particulières, et qui entrent en conflit les unes avec les autres.*

10 • Souligné par Winnicott.

de Winnicott en dénonçant une autre « illusion » qui est, à l'échelon de la société, celle de la continuité. On ne peut plus parler que de continuités locales, particulières, et qui entrent en conflit les unes avec les autres. D'une certaine façon, approcher la réalité politique et sociale n'est rien d'autre, tous les militants le savent, qu'accepter une telle « désillusion ». Et l'aire politique est aussi, à sa manière, une aire d'expérience où, pour rendre compte de la réalité objective des luttes, le militant est obligé de créer/trouver ces objets de transition (d'approche) que sont les mots d'ordre et les programmes, non pas seulement pour avoir avec eux une « relation » toute théorique, mais pour les « utiliser » dans sa pratique quotidienne.

Cette réserve essentielle étant faite, le schéma winnicottien selon lequel l'intégration s'effectue à partir d'une dépendance initiale et grâce à un environnement facilitant vaut pour le groupe comme pour le moi. La tâche de l'animateur « suffisamment bon » ne consiste pas à prendre en charge les problèmes du groupe et à les résoudre à sa place. Elle consiste, à partir d'une adaptation totale à ses besoins, à l'amener peu à peu, par des frustrations successives,

*L'animateur « suffisamment bon » ne peut réussir dans cette tâche que s'il sait, le moment venu, s'effacer devant le processus qu'il a lui-même déclenché.*

à percevoir la réalité dans laquelle il est pris et qui le constitue comme groupe, les règles auxquelles il obéit inconsciemment, les contraintes qui pèsent sur lui, les usages et les discours à travers lesquels il se cherche, ce qui veut dire à la fois réaliser

son intégration (qui s'exprimera dans des pratiques communes)<sup>11</sup> et affirmer sa différence. Et de la même façon qu'une adaptation trop étroite et trop prolongée de la mère risque d'empêcher la maturation de l'enfant, il est clair que l'animateur « suffisamment bon » ne peut réussir dans cette tâche que s'il sait, le moment venu, s'effacer devant le processus qu'il a lui-même déclenché.

Je voudrais, pour finir, hasarder une dernière hypothèse qui

11 • « Intégration » ne veut, bien entendu, pas dire soumission. C'est le contraire. Voir plus loin.

m'amènera à utiliser Winnicott contre lui-même. Si la continuité en matière culturelle est une illusion, s'il n'y a pas de «lot commun», on peut imaginer que le même environnement qui sera «suffisamment bon» pour certains provoque chez d'autres des frustrations graves. La situation collective serait alors identique à celle que doit affronter l'individu lorsque, faute d'un environnement qui favorise la créativité en donnant «le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue», s'instaure une «relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont reconnus, mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter». Dans ce cas, qui est celui de l'«enfant privé» (deprived child), on constate que le bébé se montre incapable d'utiliser les objets existants pour être créateur en eux et avec eux. L'«aire intermédiaire d'expérience» ne se dégage pas.

L'illusion de la continuité me paraît être le reflet idéologique d'une situation de dominance dans laquelle la culture «universelle» est utilisée pour

*L'illusion de la continuité me paraît être le reflet idéologique d'une situation de dominance dans laquelle la culture «universelle» est utilisée pour étouffer la prise de conscience des identités particulières.*

étouffer la prise de conscience des identités particulières. Au lieu de s'adapter aux besoins du groupe, l'environnement (c'est-à-dire la classe sociale dominante) impose au groupe ses propres besoins, posés comme universels. Il se produit alors, au niveau du groupe, ce qui se produit pour le bébé quand une mère insuffisamment bonne, au lieu de «répondre à son geste», y substitue le sien propre «qui n'aura de sens que par la soumission du nourrisson». Un faux self apparaît dont, nous dit Winnicott, la fonction positive consiste à «dissimuler le vrai self, ce qu'il fait en se soumettant aux exigences de l'environnement»<sup>12</sup>. De ce faux self social, la culture dite de masse offre d'éclatants exemples. C'est exactement, me semble-t-il, ce qu'en langage marxiste on appelle

12 • J'utilise ici un article de 1960. «Distorsions du moi en fonction du vrai et du faux self», repris dans *Processus de maturation chez l'enfant*.

l'aliénation. Et de même que, dans le traitement analytique, la destruction du faux self implique d'abord une phase de régression qui permettra au patient de retrouver la situation de carence initiale, le travail des animateurs passe alors par le rétablissement des conditions d'une expression culturelle propre, c'est-à-dire par le retour à une situation où la vie est de nouveau perçue comme valant la peine d'être vécue, où la perception redevient créative, et le partage de nouveau possible. Il va de soi que cela ne dépend pas seulement de la tolérance et de l'habileté des animateurs ; ce n'est pas seulement une question de holding. Il y faut une révolution dans les structures socio-économiques qui sont à l'origine de la ségrégation culturelle. Mais à l'inverse, cette révolution n'engendrerait que de nouvelles formes de dominance (l'illusion d'une nouvelle continuité) si, parallèlement et dès maintenant, l'action culturelle, à tous les niveaux, ne s'efforçait pas de débloquer le processus de l'expression et du partage.

**Bernard Pingaud, écrivain.**

Article paru en 1977 dans le numéro 69  
de la revue l'Arc consacré à Winnicott  
(cette revue n'est plus éditée).

*Né en 1923, Bernard Pingaud a publié un certain nombre d'ouvrages, partagés entre romans et textes critiques. Il a été, pendant une vingtaine d'années, l'animateur de la revue L'Arc, et a dirigé plus particulièrement le numéro sur Winnicott. Il fut aussi, de 1973 à 1979, le principal responsable du Secrétariat à l'action culturelle du Parti socialiste. À la suite de quoi, en 1981, il a été chargé par Jack Lang de présider la commission de réflexion sur la politique du livre et de la lecture, d'où est sorti le rapport dit « Pingaud-Barreau ». En 1989, à la demande de Jean Gattegno, directeur du Livre, il a mené une réflexion personnelle complémentaire sur le développement de la lecture, qui s'est appuyée, notamment, sur le travail de l'association ACCES. Installé depuis 1997 dans le Gard, il préside l'association des Amis de la Médiathèque d'Uzès.*



*« Ce que nous trouvons beau n'est souvent que le resurgissement  
d'une émotion ancienne. »*

**Mary Gordon**  
Pédagogue canadienne contemporaine



## LE TEMPS DU RÊVE

«La rêverie chez l'enfant, dit Bachelard, est une rêverie matérialiste. L'enfant est un matérialiste né. Ses premiers rêves sont des rêves de substances organiques».

Ce que veut dire le vieux poète-philosophe, c'est que les organisations de notre esprit se font d'abord à partir du vécu et que, dans l'inconscient du tout petit enfant, les sensations prévalent encore sur toute autre forme d'affect : sensations de vide ou de plein, de bien ou de mal être, de faim, de fatigue, ou de douleur. Pour que l'imaginaire se féconde, il faut que ce dont il est question dans l'article de Bernard Pingaud sur Winnicott, c'est-à-dire la capacité «d'halluciner» se soit mise en place, avec cette faculté d'anticiper l'instant à venir, celui dont viendra l'apaisement et sans laquelle le corps tout entier est livré au chaos.

Les ados se sont emparés d'ailleurs du mot : «j'hallucine !...» employé dans le sens de «c'est impossible, c'est n'importe quoi... je rêve !»

L'absence de repères, l'impossibilité de la remise en ordre de soi entraîne l'individu vers la folie. Celui ou celle qui a connu un jour une vraie crise d'angoisse peut se faire une idée de cette épouvante. Mais sans aller jusque là nous pouvons en évaluer la difficulté quand nous tentons simplement d'imposer à notre esprit le retour au calme après un spectacle traumatisant ou une émotion violente vécue au cours de la soirée, nous empêchant de trouver le sommeil. Depuis toujours l'effort de notre humanité tend à l'organisation, que ce soit sur le plan personnel ou sur celui du groupe. Depuis toujours aussi on a tenté de donner sens aux rêves pour scruter l'avenir et

décrypter le présent.

Ainsi les Aborigènes d'Australie appellent les temps anciens, celui des Grands Ancêtres Créateurs, *le Temps du Rêve* ; dans de nombreux récits des origines, « les cosmogonies », la naissance du monde est évoquée comme issue du rêve d'une ou de plusieurs divinités. La plupart des Mythes sont nés, ainsi, de la nécessité d'expliquer ce monde, de comprendre le désir des dieux.

La démarche de l'enfant est semblable en ceci qu'il cherche à donner sens à ce qu'il observe, étant lui aussi confronté sans cesse à l'inconnu, au mystérieux, à l'incompréhensible, cependant que son instinct lui enjoint de s'adapter, de comprendre les situations au mieux de son confort, voire de sa survie. Or les outils psychiques dont il dispose ne sont pas encore suffisants. Pour cela il lui faut du temps; du temps pour assimiler, digérer pourrait-on dire même, reprenant l'idée de Bachelard que « l'imagination s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences »<sup>1</sup>.

« S'éduque » dit-il, c'est-à-dire qu'il lui faut apprendre à canaliser le « flot du ressenti »: c'est avec tout ce qu'il voit, entend, renifle et goûte, ( Béatrice Maillat parle fort bien dans son témoignage de conteuse-musicienne du plaisir visible des tout petits à l'écoute des mots, des sonorités, des répétitions...<sup>2</sup> ) qu'il va se fabriquer les images qui lui permettront d'accéder au symbolique.

Tout cela est connu, bien sûr et pourtant la rêverie a toujours suscité des réactions mitigées.

Victor Hugo, par exemple, qui en a largement usé, s'inquiétait dans *Les Misérables* de ses effets pervers : «... une certaine quantité de rêverie est bonne comme un narcotique à dose discrète (...) mais trop de rêverie submerge et noie... La pensée est le labeur de l'intelligence, la rêverie en est la volupté. Remplacer la pensée par la rêverie c'est confondre le poison avec la nourriture... » Pardonnons au grand homme ce jugement sévère qu'il n'adressait peut-être qu'à lui-même, mais c'est vrai, la rêverie reste toujours un peu suspecte, suscitant l'agacement, la réprobation: lequel d'entre nous ne se

1 • *Leau et les rêves*, Gaston Bachelard, José Corti, 1942.

2 • « Conter est aussi une démarche musicale », Béatrice Maillat, in *Les Cahiers de l'éveil* n°3.

souvent pas d'avoir été interpellé vivement : « te voilà encore en train de rêver ! » et nous nous sentions taxés au mieux de perte de temps, au pire de paresse, fuite ou irréalisme.

À la maison, à la crèche, devant le spectacle d'un enfant qui suce son pouce en tortillant sa mèche ou l'oreille de son lapin, la réaction de l'adulte est souvent de l'emmener dormir ou de lui proposer une activité, bref de le solliciter d'une manière ou d'une autre ; sans doute parce que cette attitude est interprétée comme de l'ennui, ce qui nous met en cause, ou comme une pause régressive, ce qui nous inquiète. (Bien sûr, il n'est question ici que d'un moment de rêverie passagère, et l'attitude d'un enfant trop souvent « ailleurs » doit évidemment nous alerter sur une fatigue réelle ou des difficultés particulières.)

Et pourtant, à l'inverse, la référence au rêve peut être perçue comme un idéal à atteindre: le fameux « I have a dream... » de Martin Luther King, à savoir un immense espoir.

Mais pour en revenir à l'enfant, ces moments de vague à l'âme sont tout le contraire d'une perte de temps, des instants d'intense activité intellectuelle: durant ce temps du rêve, il réfléchit, il assimile, on pourrait presque dire qu'il rumine, et pose parfois de façon soudaine une question importante, du type de celle qui nous désarçonne, ou qui nous paraît saugrenue, alors qu'elle arrive en fait au terme d'une longue et secrète élaboration.

Que se passe-t-il, en fait, durant les rêveries sinon que nous laissons aller notre imagination, la bride sur le cou, laissant défilé les images en y associant librement nos pensées sans leur imposer le contrôle de la logique ? Or, en dehors de son utilisation en psychanalyse, ce temps de « digestion mentale » est indispensable: nous en avons besoin pour élaborer à partir de tout ce que nos sens perçoivent; mais encore faut-il que nous soyons à même de faire ce travail, car, on l'a vu, trop de stress ou d'angoisse peuvent perturber ou empêcher le processus.

A l'inverse du rêve qui se déroule au cours du sommeil et dont la fonction est autre et n'ouvre pas forcément sur l'imaginaire créatif, la rêverie librement laissée à son vagabondage, telle que Bachelard la préconise, est généralement une source féconde qui nous met en contact avec ce que C.G.Jung appelle « l'inconscient collectif », ce

fond d'images références qu'il nomme «archétypes» parce que leur sens symbolique est compris par tous et qu'elles sont communes à toutes les cultures : le roi, le héros, le secret ou encore le monstre ou l'inaccessible château... Il n'est qu'à voir l'actuelle résurgence de ces thèmes dans les films cultes, comme «Le Seigneur des anneaux», «Stars War» ou même «Harry Potter» qui font appel à ces récits fondateurs comme l'éternel combat entre les forces du Bien et celles du Mal.

Notre société frustrante, parce que normative et modélisante, génère un immense besoin de merveilleux, de magique. Or le fond universel qui constitue la matière des mythes et des contes est l'un des secrets de leur immanence.

La rêverie, en ce sens, est un plaisir précieux en ce qu'elle nous autorise ce retour – retour et non pas régression – dans notre univers primitif.

Pour le petit enfant, quelque soit sa culture d'origine, ces mots entendus, ces noms évoqués, ces chansons, ces histoires, bercent ses rêves. Et la société multi-ethnique qui devient et deviendra de plus en plus la nôtre, s'enrichit de tous ces apports ! A nous de les recueillir ou de les conserver et de les faire vivre ! Et ceci en sachant écouter et respecter la diversité de leur connotation propre : par exemple un dragon pour un petit chinois est un animal fabuleux mais aimé et protecteur parce qu'il a le pouvoir de chasser les mauvais esprits, alors que dans les contes issus des cultures indo-européennes le dragon est celui que le héros doit affronter et vaincre pour en débarrasser le royaume !

Si la Culture, comme le dit René Lenoir, est «l'ensemble des systèmes symboliques dont la transmission caractérise un clan, une tribu, une cité...» alors le rêve, la rêverie, qui nous immergent dans ce bain ancestral sont bien le lieu privilégié où se nourrit la créativité. La rencontre des peuples du monde à travers leurs rêves... Voilà qui fait rêver, non ?

*«I have a dream...»*

**Jeanne Marie Pubellier**

Psychologue, auteure d'albums pour enfants

Jun 2005



*« C'est dans le même terreau, imbibé des angoisses enfantines, que naissent ensemble l'activité scientifique, poétique et religieuse. Ces trois sœurs, jumelles par leur origine, sont destinées à la même tâche, la reconstruction du monde. »*

**Hubert Reeves**



## LA CHANSON, UN ART MINEUR ?

Les rendez-vous de l'enfant avec l'univers de la connaissance sont nombreux : ils sont féconds, souvent heureux, manqués parfois. Le savoir qui résulte de ces rencontres, dont une partie peut se qualifier paradoxalement de « savoir insu », a sur le jeune sujet des effets déterminants qui infléchissent son devenir, imprimant leur marque sur toutes les relations qu'il engagera dans sa vie affective et sociale. Ce savoir n'est pas réductible à celui qui résulte des apprentissages, il se forme beaucoup plus tôt, dès que l'enfant est en mesure de recevoir quelque message venant de l'autre, du monde extérieur ou de son corps propre. Sur ce savoir, lourd de promesses mais aussi d'angoisses et d'impossibilités, se grefferont les acquisitions ultérieures : elles s'en trouveront facilitées ou empêchées, au gré des échos qu'elles réveilleront et des correspondances qui s'établiront avec cette dimension inconsciente.

Pour l'être humain, l'accès au savoir ne va donc pas de soi, chaque apprentissage rencontrant des obstacles, franchissables ou non, qui souvent ne relèvent pas de défauts de la technique pédagogique, mais sont plutôt l'œuvre d'inhibitions psychiques. La passion pour l'ignorance dont parlait Lacan n'est pas le moindre des écueils que le sujet sera amené à rencontrer sur le chemin de la connaissance. En effet, le développement de l'enfant est jalonné de périodes critiques, crises de maturation ou épreuves initiatiques, renoncements douloureux qui sont autant de « castrations symboligènes ». Tout savoir acquis marque la rupture d'un lien, tout apprentissage l'affranchissement d'une dépendance ; la dimension affective attachée à ces avancées les rendent de ce fait éminemment fragiles, sujettes à des

retours en arrière ou à des empêchements.

Cependant le petit d'homme avance, il apprend et affronte l'univers symbolique en payant le prix exigé par celui-ci en retour du privilège d'être doué de parole.

### *La chanson, un mode d'expression dont le rythme fait écho aux rythmes du corps*

Cet abord douloureux de la connaissance est heureusement tempéré et l'épreuve initiatique peut également se teinter de plaisir. Au premier plan des moyens dont l'homme dispose à cette fin, il est un mode d'expression omniprésent dans la culture, évident au point d'en passer inaperçu, à la manière de la « Lettre volée » d'Edgar Poe, si léger que la psychanalyse elle-même semble ne pas l'avoir jugé digne d'étude : la chanson. Que l'air qu'il fredonne soit aussi indispensable à l'homme que l'air qu'il respire relève d'une évidence, évidence qui aurait rendu sourds les disciples de Freud, découragés dans cette voie par la prétendue aversion de leur maître pour la musique.

Il est en effet dans le domaine des acquis un rendez-vous qui ne sera manqué par personne : tout individu – et celui-là même qui n'aura subi aucune influence artistique – rencontrera et apprendra, dès le début et tout au long de son existence, des chansons ; elles donneront une première forme à ses émotions et faciliteront son accès à la parole. Disons-nous qu'il s'agit là d'un passage obligé pour l'être humain ? C'est en tout cas un trait qui distingue radicalement la chanson, comme forme d'expression, du reste des productions artistiques.

La chanson fait appel à un mécanisme primaire : son impact est immédiat, il est issu d'un processus mental qui ne doit rien à la réflexion ni à l'intellect, il ne nécessite aucun effort d'apprentissage. Si la chanson imprime aussi directement ses effets sur notre sensibilité, elle doit ce résultat – entre autres – à la répétition qui la fonde et aux rythmes simples sur lesquels elle s'appuie. En cela elle fait écho aux nombreux rythmes auxquels obéissent les fonctions vitales et les besoins de notre corps.

Si notre caractéristique essentielle en tant qu'êtres humains est

d'avoir accès au langage, d'être les sujets d'une parole qui organise chacun de nos processus de pensée, n'oublions pas pour autant que cette parole est incarnée, qu'elle émane d'un corps sur lequel en retour elle produit des effets. Ce corps est soumis à des rythmes exigeants : exacts et répétitifs, ils en scandent le fonctionnement. Le psychisme n'échappe pas à cette règle : ainsi que l'a enseigné Freud, les pulsions – comme leur nom l'indique – et l'inconscient lui-même, avec ses moments alternés d'ouverture et de fermeture, n'échappent pas à cette rythmicité.

Notre fonctionnement physiologique, ainsi que psychique, est donc tout entier soumis aux rythmes, sous la forme d'un emboîtement de mécanismes de répétition. C'est sans doute ce qui fait que toute création dans le domaine de la chanson nous paraît rapidement familière. Notre corps, sollicité par un mode d'expression qui lui emprunte à tous niveaux sa caractéristique essentielle, suit aussitôt le rythme en se balançant. Par sa structure même, la chanson nous berce : nous reconnâtrons en cela l'une de ses vocations premières. La chanson fonctionne en effet sur un rythme insistant, de même que sur des mécanismes de répétition – dont celui de la mélodie et du texte – et ce trait qui la caractérise trouve son écho dans le fonctionnement de notre corps. Mais ce trait répond dans le même temps à une aspiration typique de la psyché humaine, que Freud a su repérer : l'aspiration infantile au « retour du même ». C'est une semblable exigence qui impose au conte de fées d'être raconté avec des accents identiques, à la virgule près, faute de quoi l'enfant n'y trouve pas l'apaisement attendu. Voilà pourquoi le texte de la chanson, aussi simpliste soit-il, demeure un impératif, inséparable de la mélodie, et pourquoi l'association des deux, dès l'époque de la berceuse, satisfait pleinement chez l'homme à cette exigence de retour du même.

### *Les premières expériences de communication du tout petit sont d'abord musicales*

« Enfance, tout commence par des chansons », affirmerons-nous en paraphrasant un célèbre dicton. Poussons plus loin notre investigation en nous interrogeant sur ce qu'il en est de la vie intra-utérine, dont nous savons aujourd'hui qu'elle est riche en perceptions et en

émotions alors qu'on la supposait, à une époque pas si lointaine, paisiblement vouée au silence des organes. Nous avons appris que le fœtus n'est pas cette sphère de pur narcissisme, à l'abri des rumeurs du monde ; des études récentes nous ont permis de nous faire une idée de son environnement sonore, qui est loin d'une totale quiétude mais est au contraire rythmé de façon intense par les bruits de l'activité digestive et par les battements du cœur maternel, plus rapides que ceux du fœtus et produisant donc dans leur rencontre avec lui un rythme syncopé.

Ainsi, il est admis que le fœtus peut recevoir une partie du spectre de la voix maternelle, entendue et reconnue par lui essentiellement grâce à son intonation : traits que nous pourrions qualifier de « mélodiques ».

Il est remarquable qu'au cours des âges, les hommes n'aient pas attendu que les progrès de la science leur apprennent ce qu'il en est de la vie perceptive et affective du fœtus pour intégrer à leur comportement un mode de communication avec l'enfant en gestation : nous savons que les Tziganes, pour ne citer qu'eux, ont pour tradition de jouer du violon devant les futures mères, afin que l'enfant, à sa naissance, soit déjà imprégné de l'âme de sa culture.

Bernard This ajoute à ces observations une remarque essentielle : in utero, l'enfant ne distingue pas seulement la voix maternelle, il perçoit également la voix paternelle, double perception qui contribue à son bien-être fœtal et à son épanouissement ultérieur d'enfant. Le fœtus peut entendre bien des bruits et même distinguer les différences de tonalité qui caractérisent les voix paternelle et maternelle. Indication précieuse que celle-ci : si la tonalité grave de l'organe du père et celle plus haute de celui de la mère ainsi que les battements du cœur maternel sont dissociés pour l'oreille de l'enfant à naître, nous pouvons voir chez celui-ci, déjà installée in utero, la matrice de ce qui fait l'essentiel de toute construction mélodique. En effet, la base d'une composition musicale est faite d'un rythme (le cœur maternel) et d'une ligne de basses (le modèle de la voix paternelle) sur lesquels s'appuie et se développe la mélodie elle-même (la voix maternelle), mélodie que viendront ultérieurement épouser des paroles pour donner à celle-ci la forme définitive d'une chanson.

Dès après la naissance, ce sont les premières relations verbales (suite p. 41)

## LES BERCEUSES,

### PREMIÈRE INTRODUCTION AU SYMBOLIQUE

Intimement liées à l'apparition du langage, les berceuses et les comptines qui accompagnent les premiers pas du jeune sujet dans les moments de tendre intimité existent assurément depuis la nuit des temps. Lorsqu'une mère tient son enfant sur ses genoux ou fait doucement tanguer le berceau, dans le moment qui suit la tétée, avant l'endormissement ou pour calmer un chagrin, c'est tout naturellement que lui reviennent aux lèvres les chansons du temps passé. Chez l'adulte devenu parent, ce sont ces berceuses qui font retour dans le moment idéal de communion avec l'enfant, ces mélodies qui ont accompagné les élans de tendresse ou apaisé les moments de détresse qu'il a éprouvés au cours de sa propre enfance.

Les mélodies de ces berceuses sont limpides et expriment – cela peut paraître une évidence – de doux sentiments, qu'il s'agisse de Fais dodo, du P'tit Quinquin ou de L'Enfant do. Mais certaines berceuses, moins connues, nous montrent que l'aspect originaire de ce mode d'expression peut lui permettre de véhiculer des sentiments plus teintés d'ambivalence que la tendresse sans faille, de rigueur dans ce genre de mélodie.

Mes burons sont morts, berceuse originaire du Berry, où en patois «buron» signifie agneau, nous livre un texte étonnant :

*Mes burons sont morts,  
Raidés, raidés, raidés,  
Mes burons sont morts,  
Raidés, raidés morts.*

*Y'en a plus que deux  
Qui suivront leur mère,  
Y'en a plus que deux  
Qui sont vigoureux.*

Datant d'une époque où la mortalité infantile faisait des ravages, on peut voir transparaître dans ce rituel de l'endormissement une angoisse maternelle, voire une prévention superstitieuse devant l'éventualité de l'entrée de son enfant dans un dernier sommeil. Freud ayant souligné en effet que dans la symbolique du rêve un rapprochement

pouvait être fait entre le petit animal et l'enfant, qui, mieux que l'agnelet, pourrait évoquer le nouveau-né fragile ? Le message envoyé à l'enfant s'endormant est cependant ici troublant tant il souligne l'équivalence entre le sommeil et la mort, le renvoi dans les limbes de l'être qui vient à peine d'en émerger. D'un sadisme à peine déguisé, la berceuse ici citée peut, tout aussi bien, nous en dire long sur l'ambivalence parfois à l'œuvre dans le désir maternel.

Ma jolie poupée, berceuse du siècle dernier, n'est pas moins troublante :

*Ma jolie poupée  
Ne veut pas dormir  
Petit ange blond  
Descendu des cieux  
[...]  
Dors, dors,  
Ou je vais mourir.*

Avec l'équivalence renouvelée du sommeil et de la mort, c'est cette fois la mère qui met sa vie en jeu dans l'endormissement de son enfant. Retournement classique du désir de mort, qui s'adresse cette fois à celui dont il est issu : on peut voir ici que l'idyllique scène – chromo teinté de rose layette – que nous évoquions plus haut peut également se parer des sombres couleurs du sadisme et du deuil.

Ces quelques exemples montrent comment le mode d'expression archaïque qu'est la berceuse peut se faire le support de l'« archaïque » freudien, dans lequel l'amour a toujours rendez-vous avec la dimension de la dévoration, du sexe et de la mort. La forme de la chanson en facilite l'accès, un contenu scabreux ou angoissant pouvant s'y exprimer avec économie et moindre risque. Ainsi la chanson, qui introduit l'enfant en douceur à l'univers de la parole, porte logiquement en elle dès sa première expression – la berceuse – les caractéristiques de la dimension symbolique, véhicule d'un désir protéiforme qui peut être aussi désir de mort.

PH. G.

directes parents-enfants qui s'installent, pour être aussitôt marquées par un phénomène qui a valeur d'universalité : le père, comme la mère, haussent leur voix d'un ton pour s'adresser au nouveau-né, s'associant au mode d'expression de ce dernier, que les auteurs anglo-saxons ont baptisé du terme de baby-talk ; ce faisant, ils accompagnent toute parole à son égard d'une ligne mélodique : les parents « chantent » plus qu'ils ne parlent quand ils s'adressent à l'enfant. Ainsi les premières expériences de communication de l'enfant qui vient au monde, ses premières perceptions, ses premières rencontres avec la tendresse de ses parents, se feront sur le modèle de ce que nous avons coutume d'appeler une chanson : des phrases simples, répétitives, associées à une mélodie facile, mode d'expression que viendront renforcer les berceuses qui présideront à son endormissement. Ce n'est donc pas un hasard si l'enfant lui-même fait ses premières tentatives de jeu avec le souffle et expérimente ses premiers phonèmes d'une façon qui évoque la chanson : le « baby-talk » ou bien encore la « lallation » sont en effet des termes chantants qui montrent bien ce que le domaine du préverbal doit à la musique. Pourquoi ne pas aller plus loin et supposer, en passant de l'ontogenèse à la phylogenèse, que les premiers phonèmes, les premières tentatives de nomination furent expérimentées par les hommes dits « des cavernes » en réponse à une angoisse existentielle, face à un monde qui s'imposait à eux sous sa forme la plus énigmatique ? Ces premières expériences langagières de l'humanité, pourquoi ne pas imaginer qu'elles furent essentiellement musicales ? L'homme aurait chanté avant de parler ? Sans doute, en s'inspirant du premier modèle sonore qui lui parvenait, en écho avec les mélodies proposées par la nature. Chant des oiseaux, murmure du vent dans les roseaux, tintement des sources ont sans doute fourni à nos ancêtres les premiers modèles de verbalisation et en ce sens, comme l'énonce Michel Serres, la mélodie pourrait bien avoir été première : au commencement était le chant, « primo la musica »...

*Une mélodie inscrite dans la parole,  
puis des paroles inscrites sur une mélodie*

Nous avons vu que « la mélodie inscrite dans la parole » semble avoir présidé, pour l'enfant, à ce que fut son expérience du séjour dans

l'utérus maternel, puis, dans un second temps, que les « paroles inscrites sur la mélodie » – soit la chanson – représentent le mode de communication qui marque ses premiers échanges langagiers avec son entourage. Plus précisément nous pourrions dire qu'avant sa naissance les circuits de la parole, qui ont déjà saisi l'enfant à venir dans leur rets, lui parviennent atténués, physiologiquement comme symboliquement, sous la forme de leur mélodie. Murmure lointain de l'ordre symbolique, cette mélodie chargée de sens rythme l'existence du fœtus et fait fonction de premier temps dans l'inscription de celui-ci sous l'ordre des signifiants.

Le second temps, celui qui suit sa naissance, va voir l'enfant soumis directement aux stimulations verbales de son environnement, son existence davantage incarnée et tangible l'exposant un peu plus encore à l'influence du verbe. Les discours qui lui sont alors adressés ne sont plus filtrés mais trouvent leur place sur la mélodie, déposant leurs mots en mesure sur les notes de la portée : l'environnement qui jusque là fredonnait lui chante maintenant à pleine voix sa chanson. Sur la mélodie d'avant la venue au monde des mots se sont harmonieusement inscrits, qui vont poursuivre leur ouvrage : la naissance d'un sujet.

L'homme est donc un être chantant. Son histoire est ainsi faite : bercé par la mélodie des paroles à lui adressées pendant la gestation, le petit d'homme reçoit dès après sa naissance son baptême d'entrée dans la langue sous la forme d'une chanson, des mots harmonieusement déposés sur une portée et murmurés par des voix séductrices. Pour emprunter au vocabulaire technique, employé dans les studios d'enregistrement, nous pourrions dire que c'est sur un « play-back » pré-enregistré que la chanson parentale sera interprétée ! L'enfant en reconnaît et en assimile d'autant mieux les paroles qu'elles sont à l'évidence faites pour épouser une mélodie dont il a le souvenir, pour ne pas dire la nostalgie.

### *La chanson, une nécessité intime pour l'être de parole*

A écouter vocaliser les parents, on constate qu'ils prennent un soin instinctif à ne pas confronter trop brutalement leur enfant au verbe, utilisant pour ce faire la forme chantée. C'est qu'en effet, la musique

adoucissant – dit-on – les mœurs, elle peut également rendre plus douce à « l'infans » son entrée active dans la dimension symbolique, décollement qui présente un aspect traumatique. S'il est vrai, à en croire Lacan, que « le mot est le meurtre de la chose » on peut se faire une idée de la violence dont est chargé le passage à la dimension de la parole pour l'enfant. Non seulement le fait d'utiliser le langage met à mort symboliquement les objets qui l'entourent, qu'ils soient objets de consommation, de désir ou d'amour, mais encore, en s'imposant le délai de la nomination, l'enfant doit renoncer à la dimension de satisfaction immédiate qui a jusqu'alors régné sur son existence. Le passage du processus primaire au processus secondaire et celui du principe de plaisir au principe de réalité vont prendre pour l'enfant le statut de véritables épreuves, sans compter celle qui consiste à abandonner l'idée de toute puissance pour se soumettre à l'exigeante loi de la parole, ne serait-ce que sous la forme de la soumission à son articulation et à sa grammaire.

Comme nous l'a enseigné Freud, la meilleure compréhension de ce que peut être un développement normal de la personnalité trouve sa source dans l'examen des accidents de parcours et dans les pathologies qu'ils génèrent. Chez l'enfant, c'est souvent au moment de ce passage à l'ordre du langage que se produisent les accidents les plus graves, que se révèlent les pathologies les plus lourdes, comme celles de l'autisme ou de la psychose, comme si se précipitait à cette occasion un refus inconscient majeur, ou une impossibilité structurelle de se soumettre à une Loi. Si les risques les plus vifs résident dans cette période c'est bien dire la dimension de trauma que présente cette accession à la parole, même si nous n'en observons la plupart du temps que l'aspect jubilatoire. Voilà sans doute pourquoi le passage de l'infans (qui ne parle pas) à l'enfant nécessitera un adoucissement. Cet adoucissement, qu'inconsciemment les parents vont pratiquer, rien ne pourra mieux y procéder qu'un élément transitionnel entre les sonorités confuses du ventre maternel et le langage articulé. C'est la mélodie qui remplira cet indispensable office ; la mélodie dont la perception a bercé l'enfant à naître durant sa vie intra-utérine en le rendant sensible aux toutes premières variations du sens. Habillant de son rythme et de ses couleurs les vocables que l'enfant rencontrera lors de ses débuts dans la vie, c'est elle qui sera le véhicule transitionnel

qui l'aidera à franchir l'espace immense qui sépare l'état quasi fusionnel de la gestation du décollement symbolique. Accompagnées du bercement, les premières chansons qui lui seront adressées introduiront en douceur le nouveau-né aux signifiants des différentes parties de son corps, de l'univers qui l'entoure, de ses premiers besoins et de ses premières émotions, lui ouvriront en douceur les portes de la parole elle-même.

Voilà qui nous renforce dans l'idée que la chanson, cette plaisante ritournelle qui nous accompagne dans tous les moments de notre vie, loin d'être un négligeable épiphénomène de la culture, représente au contraire une nécessité intime pour l'être de parole. On comprend mieux dès lors son statut privilégié parmi les arts populaires, son succès jamais démenti, l'importance qu'elle revêt dans l'histoire de chacun d'entre nous et pourquoi elle vient toujours à point nommé accompagner de ses couplets nos émotions et notre découverte de l'univers. Du même coup peut s'éclairer l'attachement indéfectible que manifeste l'homme à ce mode d'expression : sur le modèle de ses premières expériences de rencontre avec la parole, celui-ci retrouvera avec la chanson, tout au long de sa vie, l'occasion unique de mettre en forme ses souvenirs, d'accéder à des connaissances, de continuer à tempérer la violence du signifiant et d'adoucir ainsi les moments cruciaux de son existence. Dans cette logique l'apprentissage et l'usage de la chanson ont une évidente raison d'être, non seulement dans le cadre des moments d'intimité et de partage familiaux mais aussi dans toute entreprise pédagogique autour de l'enfant. Ils recèleront toujours au bénéfice de ce dernier une indiscutable dimension thérapeutique, même lorsqu'ils ne seront pas utilisés dans un objectif expressément curatif. Voici comment la chanson, qualifié par certains d'art mineur, se révélera en réalité la forme d'expression la plus apte à nous rendre majeurs.

**Philippe Grimbert**

Psychanalyste - écrivain

Cet article est une réédition complétée de «L'enfant do» paru dans la Lettre du GRAPE n°27, L'enfant et les savoirs, mars 1997

*Philippe Grimbert est l'auteur des essais «Psychanalyse» de la chanson (Editions Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996), «Pas de fumée sans Freud», «Évitez le divan», «Chantons sous la psy», ainsi que des romans «La petite robe de Paul» et «Un secret».*

# LES CHANSONS ENFANTINES

L'âge des berceuses passé, vient celui des chansons enfantines, qui sont historiquement bien plus jeunes que leurs sœurs aînées. En effet, le genre même ne vit le jour que vers le milieu du XIXe siècle, époque où naissait à Freiberg, en Moravie, celui qui allait être le père fondateur de la psychanalyse. Jusque-là l'enfant passait directement de la berceuse à l'apprentissage des chansons qui étaient d'usage dans son milieu familial ; il reprenait la tradition folklorique de sa région ou répétait les mélodies qui fleurissaient dans son entourage, chansons de métiers ou romances sentimentales. L'enfant, sur lequel Sigmund Freud allait quelques décennies plus tard avancer des hypothèses décisives – en particulier concernant sa vie sexuelle –, n'est plus considéré en ce début de siècle comme un adulte en réduction et sa spécificité exige qu'un répertoire chansonnier lui soit particulièrement destiné.

Ce n'est qu'en 1846 que paraît le premier recueil de chansons destinées spécifiquement aux enfants, *Chansons et rondes enfantines* : le genre est né. Un événement historique va beaucoup contribuer à la promotion de la chanson enfantine et lui procurer une diffusion inespérée : l'institution par l'école laïque, dès 1882, des « leçons de chant ». Cette activité, dorénavant quotidienne pour tous les enfants scolarisés, prend en compte un rôle important de la chanson : son aspect éducatif et socialisant. Du fait qu'elle ouvre la porte au langage lui-même, la chanson présente dans cette logique d'autres aspects facilitateurs, que l'école ne pouvait méconnaître.

Ainsi font, font, font  
les petites marionnettes...

C'est en chantant que l'enfant fera l'apprentissage des parties de son corps et de la gestuelle.

Lundi matin, l'emp'reur, sa femme et le p'tit prince,  
Sont venus chez moi pour me serrer la pince ;  
Comme j'étais parti  
Le p'tit prince a dit :  
Puisque c'est ainsi,  
Nous reviendrons mardi !

C'est en chantant également qu'il apprendra les jours de la semaine, les mois, l'enchaînement des saisons.

*A, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k,*

*l, l, l, m, n, o, p,*

*l, l, l, m, n, o, p...*

En chantant, toujours, il fixera dans sa mémoire les lettres de l'alphabet, sur une mélodie attribuée au divin Mozart !

En chantant en chœur, enfin, il prendra conscience de son appartenance à un groupe, dont il convient de respecter les règles.

Tous les pans de la connaissance, sans exception, feront l'objet d'une chanson, qui verra ainsi confirmer sa vocation facilitatrice : après avoir adouci à l'enfant son entrée dans la parole, elle lui rendra également moins pénible l'accès au savoir. Elle ne dédaignera pas non plus d'interroger la garantie de la parole en jouant avec cette dimension qui lui est inhérente : le mensonge. Il existe en effet une tradition de chansons dites «de mensonge» qui procurent un plaisir intense à l'enfant, qui peut, grâce à elles, transgresser impunément un interdit, faire effrontément la nique à sa culpabilité :

*Je vais vous dire une chanson  
Qu'est pleine de mensonges !  
Si y'a un mot de vrai dedans,  
Que le diable m'emporte, la !  
(Les mensonges.)*

*Par un bois passant,  
A rien ça n'resemble,  
Je vis un hareng  
Monté sur un tremble :  
De la musique il jouait,  
Un aveugle le regardait  
Pendant qu'un sourd l'écoutait...  
(Les menteries.)*

Fidèle à tous les rendez-vous de la vie la chanson structure, pacifie, facilite les rencontres de l'être parlant avec le monde qui l'entoure. Son rôle essentiel ne se limite pas au tout début de la vie mais va également aider l'enfant, puis l'adulte qu'il va devenir, à franchir les étapes ultérieures de son développement et à maîtriser, du moins en partie, les questions et les angoisses que lui impose l'univers de la connaissance.

PH. G.

*« Une chanson, c'est peu de chose  
Mais, quand elle se pose  
Au creux d'une oreille  
Elle reste là...  
Allez savoir pourquoi ! »*

**Les Compagnons de la Chanson**  
« Allez savoir pourquoi »



[Retour sommaire](#)



## CONTER EST AUSSI UNE DÉMARCHE MUSICALE

Je suis musicienne, et conteuse, rien n'est plus compatible !  
Petite fille, j'habitais en bordure d'une forêt. Le site était protégé et abritait de nombreux oiseaux. Ce fut mon premier éveil musical : le chant des oiseaux. À l'écoute de leurs gazouillis, si variés, si sophistiqués et pourtant si repérables d'un oiseau à l'autre par leurs caractéristiques, j'attendais le retour de tel ou tel module, petit morceau rythmique ou mélodique, se répétant à intervalles plus ou moins réguliers. Je l'imitais avec jubilation, engagée par ma mère, mon père, ou un de mes frères et sœurs. « T'entends ? », disait-il, ou disait-elle, le corps en arrêt, le doigt pointé dans la direction de l'oiseau, le regard et le sourire soulignant l'événement. « Tantan, tantan », première syllabe grave, seconde syllabe aigüe... C'était déjà aussi de la musique !... Un dialogue s'engageait avec le ou les oiseaux, nous donnant le

pouvoir (croyait-on!) de modifier leur chant. Dans la cuisine (oui oui, dans la cuisine, car elle donnait sur les arbres), il y avait l'« Encyclopédie des oiseaux de jardin » sur laquelle on essayait de visualiser le son. Ce fut mon premier livre de solfège, ma première expérience musicale qui a nourri mon désir pour toute ma vie.

### *Entre récit et pièce musicale, une similitude des schémas narratifs*

La définition de « musique » dans le dictionnaire, c'est l'art d'organiser des sons selon des critères variables d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre (petit robert). J'aimais et j'aime toujours repérer cette organisation qui justement nous fait basculer de la matière sonore à la dimension musicale.

Plus tard, j'ai fait des études musicales, avec un goût très prononcé pour l'analyse des « formes », c'est-à-dire l'architecture des œuvres. C'est parfois une petite mélodie qui se promène et se module, c'est parfois la progression lente d'un thème qui s'amplifie et s'apaise, c'est parfois l'alternance couplet/refrain, c'est parfois un développement complexe qui peut jouer sur les rythmes, les harmonies, l'orchestration, les réponses avec d'autres instruments...comme un jeu de construction, lego, duplo, si chers aux enfants et dont les possibilités sont variées à l'infini.

J'aimais particulièrement la forme « thème et variations » : l'exposition du thème, sa répétition sécurisante mais différente à chaque fois qui exerçait sur moi un plaisir d'être surprise, un sentiment de complicité ; je cherchais à deviner la prochaine variation, à l'anticiper, à en inventer une peut-être moi-même sur ce cadre posé. J'éprouvais en même temps une tension excitante : jusqu'où ce musicien allait-il m'emmener ? Jusqu'à la satisfaction finale d'une cadence parfaite qui permettait l'apaisement délicieux de la tension.

Lorsque j'ai commencé ma formation de conteuse, je me suis

étonnée et réjouie en même temps de constater que la plupart des schémas narratifs sont exactement similaires aux diverses formes musicales existantes. (Mais l'art pictural, la danse ne parlent-ils pas également de plans, de contrastes, de profondeur, de rythmes, de courbes, de masses etc.... ?)

Mon écoute d'un récit est musicale. J'aime les mots pour leur sonorité, j'aime les timbres de voix comme les timbres des instruments, et je me régale des ritournelles, des mots qui se répètent, s'accumulent, des oppositions de rythme, mots courts, mots longs, des temps forts, des variations d'intensité, des tensions, des apaisements.

J'attends, dans un conte, comme dans une symphonie, le moment délicieux de « l'événement perturbateur » ou de l'accord dissonant, le coup de gong annonciateur d'un changement que l'on désire et que l'on redoute pour l'émotion forte qu'il nous procure. De même, le silence dans un récit ou dans une œuvre musicale crée un suspense très créatif pour celui qui écoute : on déguste ce qui a été entendu, on se demande ce qui va venir...

### *Ecouter ou lire... un voyage musical !*

Le romancier Alberto Manguel évoque très justement cette part du « sonore » dans la lecture : « je déléguais les mots et la voix, je renonçais à la possession et même parfois au choix du livre et je n'étais plus qu'ouïe. Je m'installais, bien calé contre une pile d'oreillers pour écouter ma nurse me lire les terrifiants contes de Grimm. Parfois sa voix m'endormait, parfois, au contraire, elle me rendait fiévreux d'excitation et je la sommais de se dépêcher afin d'en savoir plus, de savoir ce qui se passait dans l'histoire plus vite que l'auteur ne l'avait voulu. Mais la plupart du temps je me contentais de savourer la sensation voluptueuse de me laisser emporter par les mots et j'avais l'impression, en un sens très physique, d'être réellement en train de voyager vers un lieu

merveilleusement lointain, un lieu auquel j'osais à peine jeter un coup d'œil à la secrète et dernière page du livre.»<sup>1</sup>

En écho, l'écrivain et musicologue Claude Duneton regrette que l'on donne trop souvent priorité aux informations ou aux acquisitions de connaissances : « La lecture est une activité de langage, mais on lit trop vite, pour être plus et mieux informé., on ne recherche plus les mots, le style, la poésie. Moi, je suis un lecteur lent ; je lis toutes les phrases, je lis musicalement. Le livre est comme une partition musicale. En une demi-heure, on peut parcourir des yeux la partition d'une symphonie qui s'exécute en trois heures. Mais comment en percevoir la musicalité ? La musique, c'est la substance charnelle, vivante de la langue. En lisant vite, on élimine la musique, les sonorités qui, elles aussi ont un sens.»<sup>2</sup>

Je me souviens, petite fille, avoir écouté avec ravissement « La vie de Schubert » racontée par Michel Bouquet. Je n'ai aucun souvenir des informations délivrées par le texte, mais je ressens encore, à en saliver, le plaisir qu'avait mon oreille à se remplir de la voix veloutée, nuancée, raffinée de l'acteur !

Plus tard, avant de rejoindre l'équipe d'Enfance et Musique, j'ai participé à la réalisation d'émissions pour France-Culture et France-Musique.. J'adorais assister à la « mise en ondes »<sup>3</sup> d'un texte écrit qui, sans le concours d'un comédien prêtant sa voix professionnelle et d'illustrateurs sonores très compétents, me paraissait insipide et rébarbatif.

### *Le jeu avec les mots, un plaisir de bouche, un plaisir de langue*

Les tout-petits sont, dans cette même écoute très musicienne des histoires. Leur accroche est, me semble-t-il, beaucoup plus du côté d'un plaisir d'oreille que cérébrale. C'est pourquoi je me

1 - « Une histoire de la lecture », Alberto Manguel. Actes Sud, 1998.

2 - « La langue oubliée », Claude Duneton, in L'enfant lecteur. Éditions Autrement, série mutations n°97, mars 1988.

3 - « Mise en ondes » : forme radiophonique d'un récit. On choisit musique, bruitages, voix professionnelles. On y remplace les éléments visuels par une illustration sonore.

sens particulièrement bien, quand je raconte, avec ce public privilégié.

C'est aussi un plaisir gourmand, un plaisir de bouche, très sensoriel : « qu'on la tourne une fois ou sept fois dans sa bouche, peu importe ! Le plaisir des mots est d'abord plaisir de langue au sens premier du terme : plaisir de faire sonner, de faire claquer haut et fort les syllabes contre l'émail des dents, de jouer avec le grain de la voix... De fait, on n'apprend pas une langue : on l'apprivoise petit à petit, on l'habite, elle nous habite, fait de prouesses motrices et de jeu jubilatoire avec les sons. On ne saurait imaginer de jeu de règles plus structuré et plus inépuisable que le langage. L'enfant construit sa langue à partir de ce qu'il entend. »<sup>4</sup>

Et qu'entend-il bien souvent ? exclusivement une langue ordinaire, faite d'injonctions et de phrases courtes et sans poésie. Voilà pourquoi j'aime glisser dans les oreilles des tout-petits des mots plaisants, même si l'accès au sens grammatical n'est pas de mise. J'ai puisé moi-même, dans l'environnement favorable qui était celui de mon enfance des « Machado dort à Collioure » (poésies d'Aragon chantées par Ferrat) ou des « est-ce vers l'étoile Verlaine, est-ce vers l'étoile Hölderlin » : des petits bonheurs indescriptibles dus exclusivement à la beauté des mots, auxquels je ne comprenais rien bien sûr, mais que je me plaisais à redemander « encore matchadodoracoliour ».

Aujourd'hui, j'aime entendre les tout-petits rire sur des mots à priori incompréhensibles pour eux mais dont le son leur plaît : « les cacatoès de Caracas, les abricots, les noix d'acapulco et les gandouras de Ouagadougou, c'est où ? ».

Les mots constituent la matière première d'un récit, comme les sons pour la musique. Jouer avec les sons des mots, les consonnes ou les voyelles répétées (lalala, tatata...), être à l'écoute des sensations physiques que vous procurent les dentales, les TTTT, DDDD, les assonances, les allitérations cela représente une part très importante du « travail » vocal de l'enfant et une étape

4 - « Premières parlettes », Paule Aimard, in *Le plaisir des mots*. Éditions Autrement, série mutations n°153, février 1995.

incontournable vers le langage... Tout se passe comme dans un jeu et le répertoire des comptines regorge de «virelangues» et autres «vire-oreilles» où les lettres s'entrechoquent, s'accélèrent, se répètent, s'opposent, incompréhensibles mais si drôles :

*tas de riz,*  
*tas de rats,*  
*tas de riz tentant,*  
*tas de rats tentés.*

L'accès au sens grammatical des mots, à ce moment-là, préoccupe peu les enfants, me semble-t-il ; la musicalité de la voix, lente, vive, chuchotée, murmurée, le rythme plus ou moins accentué donnent cependant des informations que chacun perçoit et auxquelles il donnera sens en les reliant à celles apportées par les gestes, le regard, la mise en scène...

L'exploration que fait le tout-petit des éléments sonores de son environnement procède de la même démarche : se régaler du son d'une cuillère sur la table, le répéter, essayer plus vite, plus fort, et quel bonheur quand un adulte accepte de jouer et de répondre avec des rythmes difficiles à faire mais si intéressants !

### *Une forme rigoureuse pour contenir les émotions*

Ces « ingrédients » (mots pour le langage, sons pour la musique) et ces paramètres de jeux (vitesse, intensité, hauteur, rythme, dialogues, silence, solo...) sont organisés, dans le répertoire des tout-petits comme dans celui des grands, d'une façon très rigoureuse, c'est la « forme ». Ainsi dans la comptine :

*Ma poule a pondu un œuf*  
*Celui-ci l'a vu*  
*Celui-ci l'a ramassé*  
*Celui-ci l'a cuit*  
*Celui-ci l'a mangé*  
*Et le petit riquiqui qui n'a rien eu du tout*  
*Il lèche le plat, voilà, c'est tout !*

il y a une petite histoire en cinq étapes précises : début, actes 1,

2, 3, 4, épilogue. Comme dans une pièce de théâtre, on retrouve un personnage principal, une unité de temps, de lieu, d'action. Le récit est resserré, rythmé et rimé, une petite formule sonore (celui-ci) revient quatre fois dans un espace temps très court, au troisième on peut presque l'anticiper... La voix qui raconte bien sur va être très différente de la voix « ordinaire », des accents toniques, des suspens, des aigus sur la fin, des courbes, des arrêts : du jeu musical !

La rigueur de cette forme, qu'elle soit musicale ou littéraire, procure une sécurité qui permet de laisser libre cours aux émotions suscitées par la chanson ou l'histoire sans se laisser déborder par elles.

### *La randonnée : une forme privilégiée avec un thème et des variations*

La forme particulière de récit appelée « randonnée »<sup>5</sup> est celle que j'aime le plus utiliser, souvenir sans doute des « thèmes et variations » dont j'ai été nourrie petite.

La variété des mots employés pour désigner une même chose dans une situation identique répétée cinq, six, ou sept fois enrichit le vocabulaire. Un bel exemple est le livre merveilleux de Claude Boujon « Musique »<sup>6</sup> ou une phrase vous semble répétée à l'identique sept fois alors que tous les mots sont changés :

La Souris bleue :

« Assez ! », criait-elle en colère, « Je ne m'entends pas moi-même. Va jouer sur la terrasse. »

La Souris verte :

« Tu me transperces les oreilles ! », hurlait-elle. « Va jouer sur la terrasse. »

La Souris grise :

« Impossible de se concentrer avec un tel boucan ! », gémissait-elle. « Va jouer sur la terrasse. »

5 - Une randonnée est une forme de récit répétitive, comme « roule-galette » ou « la moufle », ou est parfois « accumulative » (biquette veut pas sortir du chou).

6 - Musique, Claude Boujon. Lutin Poche, l'Ecole des Loisirs, 1990.

La Souris jaune :

« Cesse ce tintamarre ! », exigeait-elle, « Tu me fais faire des fausses notes. Va jouer sur la terrasse. »

La Souris orange :

« Arrête ton crincrin qui me casse la tête », ordonnait-elle.  
« Va jouer sur la terrasse. »

La Souris noire :

« Comment je chante, moi, avec tout ce vacarme ? », se plaignait-elles. « Va jouer sur la terrasse. »

La situation étant la même, il n'y a pas besoin d'explications ! le rythme de la phrase, sa place dans le récit et la voix qui la porte suffisent largement...D'ailleurs il est rare que les enfants les demandent, et c'est tant mieux car c'est là que commence, dans sa pensée, le processus imaginatif.

Une anecdote à ce propos confirme cette conviction : un conteur étranger, accompagné d'un interprète, a eu l'occasion de m'écouter lors d'une séance en bibliothèque avec des tout-petits. À la fin du spectacle, il est venu me dire qu'il avait très vite fait taire l'interprète, préférant écouter comme les enfants qui n'en comprenaient, pensait-il, pas plus que lui, mais n'en écoutaient pas moins, comme lui, avec un grand plaisir.

On comprendra qu'en tant que musicienne dont l'instrument avori est la voix, raconter des histoires aux tout-petits est pour moi un acte d'éveil musical. Je ne vois pas de contradiction entre ces deux pratiques mais au contraire une connivence. Conter, chanter, procèdent de la même démarche. Ces deux modes d'expression invitent à une rencontre poétique ou le langage diffère de celui que l'on utilise au quotidien. Une rencontre plaisir mais aussi une mise en route de la pensée, une mise en forme des émotions et des cadres pour un jour inventer soi-même.

**Béatrice Maillet**

Musicienne et conteuse  
Formatrice, créatrice de disques  
et spectacles à Enfance et Musique  
Mai 2005



*« J'aime la vie quand elle rime à quelque chose  
j'aime les épines quand elles riment avec la rose  
Rimons Rimons tous les deux  
Rimons Rimons si tu veux  
Même si c'est pas des rimes riches  
Arrimons-nous on s'en fiche »*

**Claude Nougaro**  
« Rimes »



## UN JOUR ILS ONT ÉTÉ PETITS...

C'est l'histoire de V. (W, X,Y, Z...) un jeune homme de 17 ans mal dans sa peau,  
en rupture d'école, égaré  
Depuis 3 mois, V. nous<sup>1</sup> rejoint tous les mercredis après-midi dans une maison de quartier où j'anime un atelier d'écriture et de théâtre. Il nous a observés quelques temps et il m'a approchée un jour où je proposais d'écrire.

### *Parler*

Avant de prendre le stylo, je propose aux jeunes d'écrire à voix haute, de s'entraîner avec les mots, de se les mettre en bouche : décrire le lieu dans lequel ils se trouvent, faire son portrait, énumérer ses qualités,

1 - Association « PASSAGE » : dans un lieu ouvert des artistes et une psychanalyste accueillent des jeunes de 12 à 18 ans.

Association PASSAGE

5 rue Jean Jaurès - 77410 Claye Souilly

Tél. : 01 60 26 20 41

ses défauts, ses envies, dire ce qu'ils aiment, ce qu'ils n'aiment pas...  
« Y a un truc...(un porte-manteau) avec des... » Y a un mur... Y a une porte...(il y en a plusieurs) Des chaises avec un truc... (un banc)  
« J'suis...grand... j'ai des Nike... », « J'ai... des poches.. un blouson »,  
« J'aime pas l'école... », « J'sais pas... rien... » « J'aime pas ma sœur... »  
Oralement il y a plus de gesticulations, de silences et d'embarras que de mots.

## *Écrire*

Avant d'écrire je précise ma présence dans ce cadre: je suis auteur et je m'intéresse aux mots, pour eux-mêmes, pour leur sens, leur sensualité, leur musicalité pas pour l'orthographe.

Je propose de faire des listes : les mots plus beaux, les plus drôles, les plus tristes qu'ils connaissent... puis de les relier et d'en faire une histoire, belle, triste ou drôle, rimée, en alexandrins, etc... Un travail exigeant.

Écrire à la manière de Jean Tardieu : « Un mot pour un autre » . Les adolescents écrivent d'abord un récit qu'ils transforment ensuite en changeant un mot, une lettre, une syllabe... Les adultes présents écrivent aussi.

L'exercice a un grand succès, tous ces jeunes qui savent à peine lire et écrire ont un plaisir fou à décortiquer les mots, à les démonter, à en changer le sens en retirant une seule lettre, à en inventer d'autres... Ils aiment aussi lire leur texte à voix haute, fiers de leurs trouvailles et des retrouvailles avec leur fantaisie d'antan, quand ils découvraient le langage et qu'ils jouaient avec les sons et les mots.

Le texte de V. : « J'ai rendez-vous avec une fille dans un café à la gare du nord, je lui ai apporté des fleurs » est devenu : « J'ai rendez-vous avec une bille dans un paquet à la mare du nord, je lui ai apporté du beurre. » Il était heureux comme un enfant qui a reçu un nouveau jouet, il s'amusait avec son propre langage.

À la fin de l'atelier, pour me dire qu'il aimait écrire, V. avait retrouvé ses phrases invertébrées aux mots saccadés et exténués.

À l'écrit les mots sont plus nombreux et plus riches, ils s'alignent facilement et deviennent des phrases pleines d'idées, de poésie, d'espoir. Les jeunes sont devant la feuille blanche comme devant un puits

sans fond qui les amène à une introspection silencieuse; une descente en soi à la recherche d'une mine de mots qu'ils ont escamotés volontairement ou qu'ils n'ont pas l'occasion de dire au quotidien, mais qui sont là, en attente, innombrables.

## *Lire*

J'ai un avantage sur Molière et Corneille, je suis un auteur vivant. Pour ces jeunes, le théâtre est écrit par des morts dans une langue étrangère. Ils peuvent critiquer et commenter mes textes, lire d'autres auteurs vivants, écrire leur propre texte et le jouer.

Tous les mercredis j'arrive avec un nouveau thème d'improvisation: le changement, les tyrans et les esclaves, les bébés, l'avenir, l'autre... je propose des situations à jouer seul ou à plusieurs.

## *Jouer*

La difficulté pour les jeunes est de jouer sans caricaturer. Ils ne connaissent de l'acteur que le jeu des «comiques» à la télévision qu'ils appellent «théâtre.»

La difficulté pour moi est de leur faire entendre ce qu'est la sincérité au théâtre.

Pour que le public s'émerveille devant un paysage imaginaire, il faut que le comédien soit émerveillé et convaincu de la beauté du paysage sinon il ne sera pas convaincant. Je leur dis que la sincérité il faut la trouver en soi, elle est en soi. Qu'ils jouent la colère, la peur, l'amour, ils doivent être sincères et généreux, sinon il n'y a pas de théâtre.

Les adolescents essaient de «bien faire», ils cherchent, ils ricanent, ceux qui regardent rien aussi, mal à l'aise.

Quand ils trouvent «l'accent» juste et qu'ils sont «vrais» dans la situation à jouer, le silence qui suit est «spectaculaire». C'est le moment palpitant de la découverte du trésor, le moment magique où chacun sait, chacun sent que quelque chose d'important vient de se jouer en jouant. Il y a un grand bien-être général. Une véritable détente.

Un après-midi où j'ergotais sur «la justesse des sentiments», V. riait beaucoup avec les autres, ils avaient du mal à se concentrer, tout était prétexte à rire.

J'ai alors proposé de dire seulement un mot, n'importe lequel, celui qui vous passe par la tête et qu'on dit avec amour, c'était la consigne : avec amour.

Le mot n'a pas d'importance, c'est l'intention qu'on a en le disant qui compte.

On peut dire une table de multiplication avec amour.

Ils essayaient les uns après les autres, c'était fabriqué, tout sonnait faux.

J'ai insisté sur « l'endroit » en eux où il y a de l'amour pour jouer avec sincérité et rencontrer le public, le « toucher ».

## *Grandir*

V. est monté sur scène, il m'a regardée en face pour la première fois et il a dit « maman ». Il a parlé à voix haute et claire avec beaucoup de douceur. Son émotion était visible, la nôtre aussi, la surprise et l'émotion des adolescents spectateurs très intenses. Après quelques instants de flottement je lui ai demandé de recommencer pour voir si ce n'était pas le « hasard » ; au théâtre, à chaque représentation, les comédiens disent leur texte comme s'ils étaient en train de l'inventer. V. a répété « maman » comme la première fois avec en plus un sourire. Un long silence a suivi. C'était la fin de l'après-midi.

Le mercredi suivant la mère de V. nous a rendu visite, elle voulait connaître « ces gens » dont son fils parlait beaucoup, elle voulait savoir ce qui se passait de si important pour lui dans ce lieu.

Le mercredi d'après V. est venu nous dire bonjour et nous annoncer qu'il commençait une remise à niveau scolaire qui serait suivie d'un stage de formation professionnelle : vente et commerce.

**Joëlle Rouland**

Auteur, metteur en scène

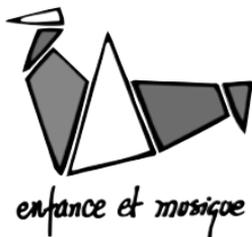
Mai 2005

*« Bon dieu de bon dieu que j'ai envie d'écrire un petit poème  
Tiens en voilà justement un qui passe  
Petit petit petit  
viens que je t'enfile  
sur le fil du collier de mes autres poèmes  
viens ici que je t'entube  
dans le comprimé de mes œuvres complètes  
viens ici que je t'enpapouète  
et que je t'enrime  
et que je t'enrythme  
et que je t'enlyre  
et que je t'empégase  
et que je t'enverse  
et que je t'enprose  
La vache  
il a foutu le camp »*

Raymond Queneau



[Retour sommaire](#)



**Enfance et Musique** s'attache depuis plus de vingt ans à promouvoir les pratiques d'éveil culturel et artistique dans la diversité des lieux qui accueillent le jeune enfant et sa famille. Modestement, mais avec ténacité, à travers la formation des professionnels et des parents, la conduite de projets au long cours, la promotion du spectacle vivant, l'association est devenue partenaire de confiance, au niveau national, de nombreux acteurs de la petite enfance, de la santé, de l'action médico-sociale et de la culture.

Sa philosophie s'enracine dans la conviction que la prise en compte des droits culturels est un chemin essentiel pour consolider et donner du sens aux relations de l'enfant avec son environnement familial et social.

L'éducation, la santé, la culture pour tous sont au cœur des droits de l'homme et des valeurs de la République. Dans cette époque de mutation difficile de l'humanité, ces acquis de la connaissance et du progrès social sont des repères pour tous ceux qui considèrent que la recherche du profit et la consommation entraînent l'humanité dans une impasse destructrice et sans avenir.

À l'hôpital, dans les quartiers en difficulté, dans les lieux qui accueillent des enfants handicapés, à la crèche... les professionnels de l'association sont présents aux côtés de ceux qui agissent pour replacer l'homme dans la pluralité et l'interdépendance de ses besoins au cœur de son projet personnel et professionnel.

Depuis sa création en 1981 par Marc Caillard, l'association est devenue partenaire des politiques publiques. Aujourd'hui, elle est soutenue par le Ministère de la Culture, Ministère de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion sociale, le Ministère de la Jeunesse, de l'Éducation, et de la Recherche, la CNAF, la DIV, le FASILD. Des partenaires privés comme la Fondation de France, la Fondation Éveil et Jeux, la société Okaïdi ou la SACEM lui apportent également leur soutien.

**Centre de formation : 17, rue Étienne Marcel - 93500 Pantin - Tél. : 01 48 10 30 00**  
**Diffusion de spectacles : Tél. : 01 48 10 30 02**  
**Site internet : [www.enfancemusique.asso.fr](http://www.enfancemusique.asso.fr)**

Depuis 1996, l'association **D.C.V.S.** (Diffusion Culturelle et Vie Sociale) est un partenaire indépendant associé au projet d'Enfance et Musique. Elle a pour mission de poursuivre la création artistique et discographique pour l'enfance sous le label Enfance et Musique.

Cette association de production dont les ressources proviennent de la diffusion des disques et cassettes est fiscalisée pour répondre aux critères nécessaires à la transparence des activités associatives.



**Au Merle Moqueur** est le distributeur extérieur qu'Enfance et Musique a mandaté pour assurer au mieux la présence de sa création discographique et de ses publications auprès du public.

- Demande de catalogues éditions : 01 48 10 30 50 (rép. 24h/24)



**P**ris par l'action, nous regrettons souvent de n'avoir pas davantage de temps pour lire, alors que nous éprouvons le besoin d'étayer nos pratiques sur des textes (recherches, études, touchant les sujets qui nous concernent) ne fut-ce que pour mieux argumenter lors de discussions sur nos lieux de travail, ou simplement pour nous enrichir ou partager le plaisir d'une lecture.

De nombreux professionnels de l'enfance nous en ont fait part, et nous le ressentions nous aussi.

La présente brochure est donc née de ce désir.

C'est une invitation à partager des réflexions qui nous ont nourri et qui ont en commun le souci d'éveiller le sens de l'écoute, la sensibilisation de l'oreille de l'enfant aux bruits du monde, le conduisant vers la socialisation et la créativité.

Vous le constatez, ces sources sont variées.

N'hésitez pas à nous communiquer vos réactions à cette initiative, et à nous envoyer à votre tour des textes qui vous ont aidé à réfléchir.

---

**Direction de l'ouvrage :** Christine Attali Marot & Marc Caillard

**Photos :** Daniel Rühl, Guillaume Wydouw

**Illustrations :** Nicole Fellous



Ministère de la Santé et des Solidarités

Ministère de la Jeunesse et de la Vie Associative

EMEV03

PM045



Prix : 6,00€

ISBN 2-908897-21-0