

VERS L'ÉDUCATION NOUVELLE

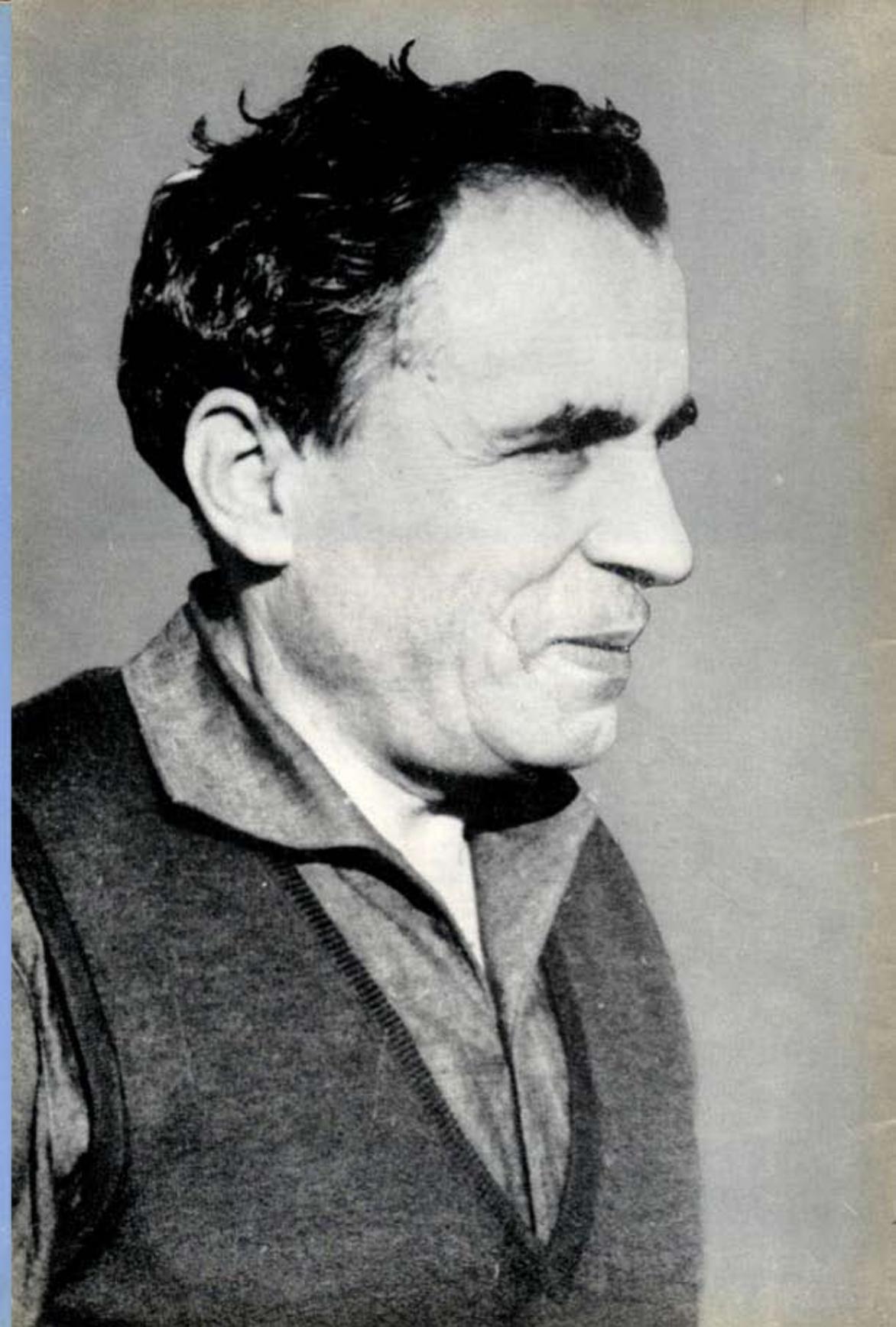
CENTRES D'ENTRAÎNEMENT AUX MÉTHODES D'ÉDUCATION ACTIVE

sommaire

William Lemit, par G. DE FAILLY	1
Articles de William Lemit (<i>extraits</i>)	
Activités et techniques	5
A la recherche de la qualité	8
La condition du moniteur	18
Les directeurs et le chant	21
Les adolescents	
Les jeunes et les disques	27
Le moniteur d'adolescents et le chant	30
Réflexions sur le répertoire	
A propos de la chanson à la mode	33
A propos de la chanson folklorique	35
A propos des chants de la vie collective	36
A propos des chants de détente	37
A propos des chants de circonstance	39
A propos du chant en plein air	39
A propos des traductions	40
A propos du chant à plusieurs voix	41
A propos de l'adaptation du répertoire aux âges	43
A propos de l'adaptation du répertoire aux filles et aux garçons	43
Chants	
Dors ma poulette	45
Le ciel s'étend	46
Aux chemins	47
Bibliographies	49

209

FÉVRIER 1967



WILLIAM LEMIT

Nous avons annoncé à nos lecteurs, dans notre numéro de septembre, la disparition brutale de notre ami et collaborateur William LEMIT et nous avons dit la part prépondérante qu'il avait prise dans l'orientation et la direction des Centres d'Entraînement qu'il a fortement marqués de sa personnalité. Notre Revue a perdu avec lui un de ses plus actifs soutien et conseiller. Nous présentons aujourd'hui un numéro entièrement consacré à des extraits des écrits de notre ami.

Ce numéro a été composé par un groupe de ses proches collaborateurs qui, en présence de textes très nombreux et d'égale valeur, se sont trouvés devant un choix embarrassant. Ils ont été guidés par le désir d'offrir un ensemble qui reflète les voies multiples dans lesquelles s'étaient engagés la pensée et le travail de William LEMIT.

Car son intérêt pour le chant et la musique fut le point de départ d'intérêts plus vastes concernant l'éducation tout entière, et tous, amis de la musique ou non, trouveront dans ces pages matière à réflexion et à progrès.

Nous l'avons dit, William LEMIT fut d'abord connu comme compositeur de chansons répondant aux aspirations et aux goûts des jeunes. Il commença cette activité lorsqu'un grand nombre d'entre eux put, à la faveur des lois sociales de 1936 et à la floraison de groupes de loisirs dont elles furent l'origine, connaître la joie des vacances, des voyages, de la vie entre camarades dans la liberté. Il chanta la nature et le plaisir de la découvrir et d'y vivre, les impressions reçues au cours des marches dans les bois et les champs. Il exalta l'amitié, la communauté, la fraternité. Ce sont là les thèmes qui reviennent souvent dans ses chansons dont

certaines sont d'étonnantes réussites si l'on pense qu'elles ont pénétré tous les milieux de jeunes, sans bénéficier d'aucune autre propagande que celle des jeunes eux-mêmes. Qui ne connaît *Ensemble, La main dans la main*? Qui, parmi les plus âgés d'entre nous, n'a chanté *La fleur au chapeau*, écrite en 1935, publiée dans un recueil auquel elle a donné son nom et dont son auteur disait qu'elle porte bien la marque de son époque...

Son milieu familial ne prédestinait pas William LEMIT à une carrière musicale et il aimait à rappeler que, privé très tôt de la présence paternelle, il avait dû commencer sa vie professionnelle dans les services commerciaux d'une grande entreprise. Nous croyons volontiers, à travers ce qu'il nous racontait en plaisantant, que le patron se sentit vite dépassé par son jeune employé.

Où prit-il son goût pour la musique et la composition? Peut-être dans le riche milieu des Eclaireurs de France où il devait rencontrer quelques-uns de ces aînés dont les jeunes ont tant besoin pour se reconnaître et se développer. William LEMIT, d'abord louveteau, puis éclaireur aux Eclaireurs de France, avait créé et animait dès cette époque des petits groupes de chant, et de flûte douce. Il a gardé de son long passage dans le scoutisme une profonde expérience personnelle, de l'influence d'un mouvement de jeunesse sur l'adolescent qu'il était lui-même.

S'il eut comme tant d'autres, à résoudre les problèmes souvent douloureux de cette période de l'existence, sa perspicacité lui permit mieux qu'à d'autres de les analyser et de les comprendre. Ainsi s'explique l'intérêt particulier qu'il portait à l'adolescence et aux influences qu'elle subit de la part des adultes, de la société, et de la collectivité dans laquelle elle vit. Les quelques pages consacrées à cette question dans ce numéro montreront la justesse frappante de ses jugements et l'indépendance de ses vues.

C'est vraisemblablement pendant cette période que se dessina en lui l'action à laquelle il allait consacrer sa vie, action d'abord timide, incertaine dans ses moyens, modeste dans ses buts : faire partager son amour du chant, multiplier les groupes chantants, mener la lutte en faveur d'un chant de qualité devant prendre la place des chansons souvent vulgaires ou dénuées de poésie auxquelles, dit-on trop facilement, les jeunes accordent leur préférence.

A l'âge de l'adolescence, des voyages dans divers pays lui fournirent de précieuses expériences. Un long séjour en Allemagne fut pour lui particulièrement fructueux. Il lui permit de constater la qualité du niveau musical général de ce pays et lui fit souhaiter entreprendre une action pour élever cette qualité chez nous. C'est alors également que William LEMIT connut l'effort poursuivi outre-Rhin par Fritz Jôde en faveur d'une musique active, non pas seulement celle qu'on entend, mais celle que l'on pratique, à laquelle on participe effectivement. De là vint son intérêt pour les instruments simples, comme la flûte douce et la guitare qui, au prix d'une technique relativement facile, permettent à des amateurs de tenir leur partie dans des formations musicales. Alors que le chant intervient dans notre vie quotidienne en restant le plus souvent extérieur à celle-ci, le mouvement animé par Fritz Jôde s'était efforcé de l'intégrer à la vie collective des enfants et des jeunes. Le chant pouvait être alors, comme il le fut à certaines époques,

une expression de la collectivité. Cette idée allait être l'une des bases de l'action de notre ami et guider le choix des thèmes de ses chansons.

Pour composer et harmoniser avec toute la rigueur que lui imposaient ses exigences, il apprit l'harmonie, l'histoire de la musique et de l'art et, grâce à des facultés intellectuelles peu communes, acquit une vaste culture qui s'étendait à la littérature, à l'histoire, aux sciences et n'avait rien de la limitation qu'on sent parfois chez ceux qui n'ont pu compter que sur eux-mêmes pour s'instruire.

Il rencontra par la suite aux C.E.M.E.A. le milieu d'éducateurs où son action trouverait des alliés et, dès 1944, avec l'accord de la jeune Direction de la Jeunesse et de l'Education Populaire dont il était instructeur national, il leur donna l'essentiel de sa laborieuse activité, menant jusqu'à sa perfection le moindre de ses travaux.

William LEMIT envisageait toujours son action d'une façon constructive. C'est pourquoi il attachait la plus grande importance au répertoire des chants offerts aux jeunes. Le répertoire est, en effet, pensait-il, la matière que nous, adultes, offrons aux enfants et aux adolescents comme support de leur expression par le chant. Si l'on veut développer leur sensibilité musicale et former leur goût, il ne faut ni interdire, ni supprimer arbitrairement, mais proposer autre chose que ce que l'ignorance ou l'intérêt mettent habituellement à leur disposition.

Le répertoire, dans ses paroles comme dans sa musique, doit être adapté aux intérêts et aux possibilités des jeunes. On doit rechercher la variété d'origine, d'inspiration, de contenu.

Quelle place peut occuper la chanson folklorique dans ce répertoire? Nul mieux que notre ami ne pouvait répondre à cette question, car il était un folkloriste éclairé et connaissant les besoins des jeunes.

Grand amateur et admirateur des chansons populaires, il fit dans ce domaine d'importantes recherches et la bibliographie publiée dans ce numéro témoigne de leur étendue et du labeur acharné auquel s'est livré notre ami. La plupart des recueils cités, qui figurent dans les bibliothèques de tous les centres de vacances et des maisons ou clubs de jeunes, comportent de très nombreuses et heureuses harmonisations originales, destinées à favoriser le chant choral simple, adapté aux moyens de nos milieux non spécialisés. Mais William LEMIT jugeait que tout en ayant une place de choix dans l'éventail offert aux enfants et aux jeunes, la chanson populaire ne pouvait y figurer de manière exclusive ni même dominante.

C'est pourquoi il suscita, parmi les éducateurs, des compositions inspirées par notre époque et nos formes actuelles de vie, et les regroupa en plusieurs chansonniers qui constituent une partie du matériel mis à la disposition des colonies de vacances.

Mais le caractère essentiel du répertoire est, dans tous les domaines, sa qualité.

Nous avons voulu reproduire la plus grande partie de l'article qu'il écrivit sur cette question, car il nous paraît capital que tout éducateur y ait réfléchi et ait pu se forger à ce sujet des arguments solides.

L'exigence de la qualité devra souvent être défendue contre le laisser aller, la démagogie ou l'ignorance. Elle est un des fondements de la pédagogie telle que nous l'entendons. Elle est la marque du respect que nous portons aux jeunes, de notre confiance en eux. Conseillons à nos lecteurs de prendre attentivement connaissance de ce texte; il y trouveront de nombreuses idées neuves et encore peu acceptées.

Les collectivités de vacances constituent un milieu d'élection pour le chant. Milieu original par suite de la vie en commun dans laquelle le chant peut tout naturellement prendre place. Milieu de vacances et de liberté qui s'offre aux activités de loisirs et d'expression. Mais milieu qui présente des difficultés presque insurmontables : des moniteurs insuffisamment préparés à la tâche de faire chanter, des directeurs peu informés. William LEMIT va s'attacher à la formation des moniteurs et de ceux qui, dans les stages, les font chanter et les initient au problème du chant. Très conscient du rôle des directeurs dans les centres de vacances, il va s'attacher à leur formation dans une persévérante action dont l'article que nous publions ici donne un écho.

Mais recherchant au-delà des échecs personnels les difficultés des moniteurs, il les attribue en grande partie à l'organisation même de la colonie de vacances et il est à l'origine de la structure « grand-groupe — petit-groupe », succinctement exposée dans l'article sur « la condition de moniteur », paru en 1946. Cette structure est aujourd'hui adoptée comme base de la vie collective. A travers des écrits dont les titres sont modestes comme l'était notre ami, à partir d'exemples concrets tirés de situations bien précises, William LEMIT expose des idées si personnelles que bien des phrases pourraient être détachées de leurs contextes et proposées à une longue réflexion.

Nous espérons que nos lecteurs, enrichis de cette pensée originale et féconde, progresseront dans leur action auprès des jeunes. C'est là ce que William LEMIT eût souhaité.

G. de FAILLY

Une plaquette, actuellement en préparation, sera consacrée à la vie et à l'action de William LEMIT. Ceux de ses amis qui souhaiteraient y apporter une contribution sont priés de se faire connaître.

ACTIVITÉS ET TECHNIQUES

Il y a chez les enfants plus encore que chez les adultes un besoin d'activité, un désir de mettre en œuvre leurs facultés mentales et physiques dans ce que nous appelons, suivant la disposition d'esprit avec laquelle nous l'abordons, plus encore que selon l'utilité ou la non-utilité, « travail » ou « plaisir ».

Il nous appartient, à la colonie, d'aider du mieux qu'il nous est possible les enfants à satisfaire ce besoin...

... Nous le devons parce que les enfants peuvent trouver là des possibilités exceptionnelles de développement et d'épanouissement dans des conditions qui, dans l'état actuel des choses, ne se rencontrent guère qu'à la colonie...

... L'intérêt des enfants pour une certaine activité peut être pleinement conscient et exister déjà à leur arrivée à la colonie. Plus souvent — et c'est un des aspects les plus importants de notre rôle — il est le résultat d'une véritable révélation, qu'il s'agisse d'un domaine tout nouveau pour l'enfant, ou qu'il n'a connu jusque-là qu'à travers des formes médiocres ou mal adaptées à lui, ou qu'il s'agisse au contraire d'occupations familières qui, dans un milieu différent, lui apparaissent avec un charme inattendu. Qui n'a été surpris par exemple du véritable plaisir avec lequel les enfants peuvent parfois se livrer à des besognes jugées rébarbatives à la maison comme le ménage et la cuisine.

La colonie est donc, entre autres choses, un moyen d'enrichir considérablement le champ des intérêts des enfants et par là-même leur personnalité.

Cette révélation, cet éveil ou ce réveil d'un intérêt chez l'enfant peut se produire de façons diverses. Souvent, il résultera de l'exemple des adultes, à condition que ceux-ci croient sincèrement à ce qu'ils apportent et ne craignent pas de se compromettre.

Dans beaucoup de cas, l'intérêt ne sera suscité ou n'osera se montrer que dans la pratique même de l'activité en question. C'est pourquoi nous devons souvent (c'est le cas pour presque tout au début de la colonie) présumer, en fonction de

notre expérience, de cet intérêt, sans en attendre la manifestation explicite de la part d'enfants intimidés ou d'autant plus méfiants qu'ils sont peu habitués à être consultés sur ce qui leur plaît, et surtout inaptes à percevoir autrement que par l'action ce que nous leur proposons.

Ce n'est donc pas manquer de respect aux enfants que d'user, dans leur initiation aux activités de la colonie, d'une relative contrainte...

... Mais il va sans dire que cette forme première, relativement obligatoire, générale des activités, n'en est qu'un aspect et que la découverte qu'elle rend possible doit permettre à chaque enfant de s'orienter à son gré — mais en connaissance de cause — vers les occupations qui sont le plus à son goût propre, que ce soit avec l'aide des adultes dans les institutions dénommées « ateliers », « cercles », « clubs », « groupes d'affinités », etc. ou librement associé aux camarades de son choix, dans l'indépendance totale...

... Toutefois, l'indépendance de l'action n'est qu'un leurre si l'on ne possède pas les moyens d'agir par soi-même et c'est ici qu'apparaît l'importance de la technique tant comme instrument de libération que comme instrument d'accomplissement.

En effet, ce besoin d'activité dont nous avons parlé tout d'abord est déçu, si nous avons l'impression de nous être agités stérilement et, même après un effort joyeux, ne se trouve pleinement satisfait que dans la conscience d'avoir fait quelque chose qui en valait vraiment la peine, dans le sentiment d'une certaine réussite.

C'est l'aspiration à la qualité, dont la notion peut être chez nous comme chez les enfants, confuse ou faussée, mais avec laquelle nous ne pouvons consciemment tricher.

La qualité, ou plutôt le progrès dans la qualité, n'est donc pas un luxe de l'action, luxe dont on pourrait au besoin se passer, c'est sa justification et la seule, comme c'est la condition de sa valeur éducative.

De quoi dépend donc la qualité d'une réalisation? Non seulement de l'intérêt, de l'ardeur avec laquelle elle est entreprise, des matériaux et des outils qui y sont employés, des conditions dans lesquelles elle s'accomplit, mais aussi de la connaissance et de l'emploi de moyens trouvés en nous-mêmes ou tirés par imitation ou étude de l'expérience de la science ou de la sagesse des autres. C'est ce qu'on appelle la technique, dont on ne se fera pas une juste idée si l'on ne comprend dès l'abord combien est variable sa nécessité selon la nature et l'ordre de grandeur de l'entreprise.

C'est ainsi, que pour reprendre l'exemple d'une de nos amies, si l'on peut certainement faire confiance aux enfants, au risque de quelques tartines carbonisées, pour trouver seuls des moyens de faire griller convenablement du pain, on ne saurait raisonnablement leur demander de réinventer la fabrication du pain, qu'il a fallu tant de siècles pour élaborer.

Si nous devons être constamment soucieux de ne rien « souffler » aux enfants dont nous pensons qu'ils peuvent le trouver eux-mêmes, rendons-nous compte en même temps que les réalisations auxquelles ils peuvent atteindre par leurs seules ressources sont dans la plupart des domaines limitées et rudimentaires. L'enfant a donc beaucoup à recevoir de l'adulte, c'est-à-dire de la société...

... Mais ici nous guette l'excès contraire, et nous n'y avons pas échappé. « Faire de la technique ». Cette expression n'est-elle pas familière à nos oreilles? Que s'est-il passé? L'apprentissage est devenu une fin en soi; on a oublié à quoi il devait servir. Il importe donc de dissiper la confusion qui s'est instituée entre les deux termes qui forment le titre du présent article et de rappeler que l'un désigne la fin et l'autre le moyen.

Non, la vie à la colonie n'est pas faite de « techniques » mais « d'activités ».

Beaucoup d'activités ne sont possibles qu'au prix de certaines acquisitions techniques, mais si l'apprentissage dépasse son but précis, cesse d'être conditionné par l'utilité, se transforme en pur exercice, il devient alors oiseux, sinon odieux, aux enfants...

... Celle-ci (l'efficacité de l'apprentissage) dépend encore d'autres facteurs. L'un des plus importants est le rapport entre l'effort demandé et les possibilités réelles des enfants. Rien d'agréable comme « l'effort qui rend ». Rien d'ennuyeux, de décevant, de lassant, comme « l'effort infructueux ». Nous savons que si un enfant saute 85 centimètres, nous pouvons essayer de monter la corde à 90, mais qu'il serait vain de la placer tout de suite à 1,20 mètre. Que n'avons-nous la même sagesse dans tous les domaines. Ne sous-estimons pas, cependant, les capacités des enfants. C'est une autre façon de les ennuyer sans résultat.

Un autre point extrêmement important est constitué par les conditions matérielles et morales dans lesquelles se déroulent l'apprentissage technique...

... Par ailleurs, selon les techniques, des données pratiques interviennent, dont dépend souvent en grande partie le succès...

... Nous devons avoir assez de connaissances de nos enfants pour savoir en quoi ils ont besoin de nous. Faisons sortir d'eux-mêmes tout ce qui s'y trouve, apportons-leur tout ce qui leur manque sans le leur faire sentir inutilement, et conduisons-les ainsi à la vraie liberté.

« C'est toujours dans la valeur même de ce que nous avons à proposer de positif, dans l'amour sincère que nous avons de ces choses, dans la confiance que nous mettons en elles et dans la jeunesse à laquelle nous les proposons, dans la conviction et l'enthousiasme avec lesquels nous les lui présentons que résident nos plus grandes chances... de la conduire vers ce que nous croyons le meilleur pour elle. »

A LA RECHERCHE DE LA QUALITÉ

Une inspiration, si heureuse et si sincère qu'elle soit, n'est encore que la promesse d'une belle chanson. Celle-ci ne s'accomplit vraiment que par un effort souvent aride, un choix souvent douloureux, car une chanson n'est pas chose facile à bien faire. Et tout ce qui est fait pour la jeunesse doit être bien fait.

1. Puristes ou bricoleurs ?

C'est apparemment notre triste destin que d'être à jamais traités de « bricoleurs » par les « esthètes », et par les « bricoleurs », de « puristes ».

Cette symétrie n'a-t-elle pas déjà quelque chose de rassurant. Mais au fond, bricoleurs et esthètes souvent ne s'entendent pas si mal que ça : ils se partagent le terrain...

... Rien ne s'oppose donc à ce qu'on continue de s'ignorer royalement, tout étant pour le mieux : l'art d'un côté, la vie de l'autre.

Et rien au fond qui dérange autant le monde, ou presque, que notre ambition naïve d'apporter un souci d'esthétique dans le bricolage — en termes plus agréables une volonté de qualité dans l'élémentaire...

... Que dans cette voie « de la qualité dans l'élémentaire » (c'est-à-dire au niveau de tout le monde) que nous avons choisie, et qui n'est pas à vrai dire la plus aisée, nous ayons fait et fassions encore sans doute bien des faux-pas, nous le savons mieux que personne.

Mais sont-ils bien qualifiés pour nous le reprocher ceux qui n'ont jamais songé à sortir des chemins de la facilité, et ces autres qui derrière une façade de rigueur cèdent en fait le tapis aux précédents, et ceux surtout dont la rigueur est fautive car, se croyant les purs entre les purs, ils ne savent pas qu'ils sont au-dessous de ceux qu'ils méprisent, parce que leur propre notion de la qualité est toute de convention et non de sensibilité?

2. Peut-on juger ? Doit-on influencer ?

C'est une chose de vouloir la qualité et c'en est une autre de la trouver, c'est-à-dire d'en juger.

Ici se présente en effet une foule d'objections que nous connaissons bien : qu'est-ce que la qualité ? Qui la définira ? A quoi la reconnaît-on ? Qui peut dire à coup sûr ce qui est bon, beau ? Est-il deux personnes au monde qui, sur toutes choses, soient exactement de même sentiment ? ... etc., etc.

De là à dire que, puisque ce que j'apprécie n'est pas ce qu'apprécie mon voisin et vice-versa, la qualité n'est au fond qu'une notion purement relative, subjective, il n'y a qu'un pas. Pas de géant à vrai dire, mais il est parfois franchi. Ce qui conduit à estimer que, nul, dans la relativité générale et l'incertitude universelle, ne pouvant décider de ce qui est vraiment bon, vraiment mauvais, il est parfaitement vain de tenter de porter des jugements de valeur. Qu'en conséquence, nous ne saurions, en tant qu'éducateurs, nous permettre d'imposer ou même de proposer quoi que ce soit aux enfants, la seule attitude défendable consistant, sans nous départir d'une stricte neutralité, à laisser chacun d'eux, dans la variété de toutes choses, chercher son bien où il le trouvera.

Où prendrions-nous, en effet — toujours selon le même raisonnement — le droit d'influencer en quelque domaine que ce soit et en quelque sens que ce soit un autre individu, étant donné que ce que, d'après notre goût et notre jugement personnels, nous estimerons le meilleur se trouvera peut-être, qui sait ? être pour lui le pire ?

La fausse logique de ce système amène nécessairement, au-delà de l'esthétique, à mettre en cause en définitive toute échelle de valeurs morales ou sociales, domaines où les appréciations sont, comme l'on sait, entachées elles aussi de quelque relativité et de quelque subjectivité...

... Et tout en reconnaissant ce qu'il peut avoir de scrupule et d'humilité réelle dans un tel point de vue, nous ne pouvons pas ne pas voir aussi tout ce qu'il recouvre de facilité : facilité de laisser les choses aller de leur pente « naturelle » — qui rejoint parfois du reste une secrète préférence — facilité de ne pas avoir à se casser la tête pour juger les choses, de ne pas avoir à lutter pour les imposer. Revenons au bon sens, à la vraie honnêteté, et au courage : mais oui, bien sûr, nous mettrons toujours quelque chose de personnel dans nos jugements, mais cela ne veut pas dire que nous ne puissions, ni ne devons essayer d'en mettre le moins possible.

Nos jugements ne seront jamais exactement ceux de notre camarade. C'est vrai. Mais ils ne seront peut-être pas, si le souci d'objectivité est égal chez lui et chez nous, tellement différents...

... Nous avons donc le droit de porter des jugements de valeur. Et, que nous le sachions ou non, nous ne faisons que cela. Mais le plus souvent, nous le faisons inconsciemment, et c'est ce qui est grave.

Car c'est alors que nous risquons d'imposer abusivement aux autres notre goût personnel, notre subjectivité incontrôlée. Faire passer les jugements de valeur de l'inconscience dans la conscience, amener à la surface les raisons souvent obscures ou inavouées de nos préférences, c'est donc donner à ces jugements la

meilleure chance de se rapprocher de l'objectivité dont nous savons bien, naturellement, que dans l'absolu total, elle n'existe pas.

Nous ne pourrions jamais avoir la certitude de ne pas nous tromper dans nos appréciations. Mais ce qui importe, c'est que nous nous efforcions, en toute honnêteté, de nous tromper le moins possible. Si tout le monde le faisait, cela changerait déjà beaucoup de choses...

Quant au droit d'influencer les enfants, c'est plus qu'un droit, c'est le premier de nos devoirs.

Il faut dire déjà que l'idée que l'on pourrait vivre avec des enfants, partager même, en s'abstenant de tout rôle dirigeant, leur existence matérielle, leurs jeux, leurs activités, sans exercer d'influence sur eux est un leurre total. Avec les enfants, être, c'est influencer.

Mais admettons que par miracle nous puissions ne pas influencer les enfants. Alors nous serions les seuls ? Car tout les influence : la famille, l'école, mais aussi la rue, les camarades, la radio, le cinéma, l'illustré, etc...

S'abstenir d'influencer les enfants — si c'était possible — serait donc en fait abandonner le terrain à toutes les autres influences, dont nous savons qu'elles leur sont en grande partie préjudiciables, en particulier dans les domaines qui nous occupent ici. Ce serait la démission de l'éducateur.

Entrant même pour un moment dans le raisonnement de ceux qui pensent que chaque enfant doit « prendre son bien où il le trouve », ceci peut-il être réalisé si l'enfant ne cherche jamais que dans le même panier, et si nous ne lui donnons pas, au moins un mois par an, la chance de rencontrer autre chose sur son chemin que ce dont il est submergé les onze autres ?...

... Nous pouvons donc, nous devons donc « influencer » les enfants. Mais pour pouvoir le faire en bonne conscience, il nous faut le faire en toute conscience. C'est-à-dire en sachant toutes les conséquences qu'entraîne cette influence, et ce à quoi elle nous engage, nous qui influençons.

Nous retrouvons ici ce qu'est la loi de l'éducation : le respect de l'enfant. C'est ce respect de l'enfant qui nous oblige, en tout ce que nous lui offrons, à choisir. Et choisir c'est, avec toutes les forces de notre sensibilité et de notre raison, juger.

3. L'adaptation.

Choisir, c'est juger, mais ce n'est pas juger seulement de la qualité, de la valeur en soi de chaque chose. C'est juger aussi de la correspondance existant entre cette chose et les besoins, et les moyens de ceux pour qui nous choisissons, c'est-à-dire les enfants.

Et nous croyons nécessaire d'ouvrir ici une parenthèse pour définir cette notion d'adaptation qui complète et précise notre exigence de qualité.

Que pour nous « adaptation » ne signifie pas abaissement de la qualité doit être suffisamment clair.

Ce que nous voulons exprimer par ce mot, c'est notre volonté de savoir tenir compte, dans nos choix, des façons de sentir et de comprendre des enfants, ceci en général et aussi en particulier, en fonction de la personnalité de chaque groupe

et de chacun des individus qui le composent, de prendre en considération leurs aspirations immédiates et leurs réactions de toute nature qui, favorables ou défavorables à chaque entreprise, en conditionnent la possibilité et les chances de succès.

Dans le domaine du chant, l'adaptation, c'est de savoir choisir non seulement quelque chose de beau, mais quelque chose qui, dans des conditions morales et matérielles données (qui pour nous sont celles de la colonie de vacances et non pas celles de la classe ou de n'importe quel cadre), puisse plaire aux enfants, les toucher, les rendre heureux. Quelque chose aussi qu'ils puissent chanter sans que des exigences techniques démesurées viennent tuer leur joie (ajoutons encore à cela, car c'est une donnée des plus importantes du chant en colonie : quelque chose qui ne dépasse pas les capacités techniques et pédagogiques de celui qui fait chanter). Notre souci de rendre heureux les enfants par le chant ne doit pas être confondu avec une servilité à base de lâcheté ou de démagogie, par laquelle nous irions, sacrifiant bel et bien alors toute préoccupation de qualité, chercher l'« accrochage » le plus facile en flattant les tendances les plus déplorables, entretenues malheureusement chez les enfants à longueur d'année par toutes les influences plus ou moins commerciales qui s'exercent sur eux...

... L'adaptation n'est donc pas une capitulation par laquelle nous abdiquerions... « notre rôle de guide dont dépend, pour le bien comme pour le mal, la vie de l'enfant » (*).

L'adaptation n'est pas une facilité, mais souvent au contraire une lutte contre l'incompréhension, contre les habitudes acquises, contre les difficultés matérielles et administratives, afin de pouvoir apporter aux enfants ce qui leur convient réellement.

Mais ce n'est pas si facile que cela de juger de ce qui convient aux enfants. Et, si nous avons vu que nos jugements de valeur absolue ont toujours tendance à se colorer de quelque subjectivité, celle-ci sait se glisser aussi, bien souvent, dans notre appréciation de ce qui est « bon pour les enfants », ou « bon pour la jeunesse ».

Goûts ou dégoûts personnels, habitudes et préjugés, trouvent là un nouveau prétexte à se manifester, tandis que, toujours présente, la tendance à la facilité nous invite, à partir souvent d'idées toutes faites ou de pures vues de l'esprit, à élaborer des systèmes fermés de discrimination automatique, systèmes évidemment contradictoires entre eux selon les personnes qui en sont les auteurs...

4. Dimension et qualité.

Revenons maintenant à l'autre point de ce que nous avons appelé « l'adaptation », c'est-à-dire la recherche de ce que les enfants *peuvent* chanter, de ce qui correspond à leurs possibilités vocales et musicales — et aux possibilités de ceux qui les font chanter. Y a-t-il là, comme on le prétend parfois, quelque chose qui par un autre biais ramène inévitablement à un sacrifice sur la qualité? Parce qu'un

(*) Brauner, "Vers l'Éducation Nouvelle", n° 48 décembre 1950 : Des jouets pour jouer.

chant est simple, facile, se situe-t-il automatiquement de ce fait en dehors du royaume de la qualité?

Penser cela, c'est commettre une confusion entre deux échelles qui ne doivent jamais être confondues : échelle des formes, échelle des valeurs.

Dans une échelle des formes, nous mettrons évidemment au sommet les œuvres les plus développées et les plus compliquées, celles dont l'exécution requiert le plus grand nombre et la plus grande variété d'exécutants, dont la composition a demandé la plus grande science de l'écriture musicale. Dans le domaine de la musique vocale, ce sera l'opéra, l'oratorio. Descendant ensuite de plus simple en plus simple, c'est assurément tout à fait en bas de cette échelle que l'on trouvera des chants tels que ceux que nous faisons chanter, pour aboutir aux jeux chantés enfantins et aux berceuses, aux « Petits Saint-Jean » ou à « Dodo m'amour ».

Mais si nous nous préoccupons par contre d'une échelle des valeurs, devons-nous maintenir au rang suprême tous les opéras, tous les oratorios qui existent? Rien n'est moins sûr, et même le contraire est certain, car avec tous les moyens d'exécution possibles, avec toute la technique compositionnelle du monde, on n'est pas pour autant assuré de faire de la bonne musique. C'est-à-dire de celle dont, à quelque genre qu'elle appartienne, la forme extérieure se justifie par la traduction d'un contenu vrai et digne d'intérêt.

Quant à nos « Petits Saint-Jean » ou à notre « Dodo m'amour », infimes monodies d'une durée de quelques secondes, construites sur quelques notes en n'employant que les rapports mélodiques et rythmiques les plus élémentaires, nous sommes persuadés que la place qui leur revient de droit dans une échelle des valeurs est sans comparaison avec la modestie de leur forme. Et nous n'hésiterons pas même à prononcer à leur propos le mot de « perfection », car dans leur genre, à leur échelon formel, ce sont des perfections. Aucun musicien, fût-ce le plus grand, se limitant aux mêmes moyens, ne pourrait faire mieux, et ils le savaient bien, les grands compositeurs qui si souvent sont allés emprunter leurs thèmes au folklore. A tout esprit non prévenu, il apparaît du reste à l'évidence qu'un nombre considérable de mélodies folkloriques ou populaires ne sont en rien inférieures aux « thèmes célèbres » que l'on a extrait parfois des œuvres des grands maîtres pour en faire des chants à l'usage scolaire.

Or, il se trouve que cet échelon, c'est celui qui correspond à la sensibilité enfantine, que ces moyens sont ceux des enfants. D'où il ressort que nous avons là la perfection au niveau des enfants (et même des petits enfants, dans les exemples cités)...

... Eveiller par de petites chansons — si elles sont vraiment belles — la joie musicale des enfants n'est donc pas les détourner de la « grande musique », mais au contraire leur ouvrir le chemin le plus sûr pour qu'ils découvrent un jour dans cette musique tous les bonheurs qu'elle recèle en puissance pour tout un chacun, sans distinction de classe sociale...

5. Le préjugé des étiquettes.

Nous en venons ici à l'un des principaux préjugés que nous devons écarter de nous, et que l'on pourrait appeler celui « des étiquettes »...

... Jacques Chailley a montré naguère, dans un article cruellement spirituel de *La Vie musicale* (n° 8, juillet-août 1951), les mauvais tours que peut nous jouer ce culte des noms. Il en citait entre autres exemples le cas du concerto dit « Adélaïde », porté aux nues quand on le croyait de Mozart, et qui, depuis qu'on sait qu'il n'est pas de lui n'est plus jamais joué. Et ce concert de premières auditions où, les noms des compositeurs des œuvres exécutées n'ayant pas été indiqués, les jugements exprimés furent une « catastrophe pour les dogmes admis ». Chailley rappelait également à cette occasion les « fluctuations de cote » — ascendantes ou descendantes — subies par bien des noms au cours de l'histoire du goût musical...

... Lorsqu'on vient nous dire qu'il faut rejeter les morceaux faits « par n'importe qui », nous pouvons adhérer à cette condamnation si cette formule se réfère à une disproportion flagrante, traduite par ces morceaux mêmes, entre les prétentions de leurs auteurs et les capacités de ceux-ci, c'est-à-dire si « n'importe qui » signifie le premier venu, quelqu'un qui n'a pas les moyens de ce qu'il a voulu faire.

Mais si cette expression veut dire qu'il ne faut accepter que ce qui est signé d'un nom célèbre, elle est, avant même d'être injuste, parfaitement absurde. Elle est absurde parce que presque tous les compositeurs célèbres, avant de l'être ont été d'abord « n'importe qui »...

... La seule chose qui compte, finalement, c'est la qualité du produit et non la réputation du producteur.

Que cette réputation puisse, dans certains cas, et dans une certaine mesure, être la garantie de cette qualité, c'est indiscutable. Mais que l'absence de réputation permette de déduire l'absence de qualité, voilà ce qui est faux. Car ainsi conçue, la « culture » se ramène rapidement à la simple connaissance d'un catalogue de noms.

6. Les grands maîtres et les enfants.

Il y a donc lieu de repousser, entre autres, la proscription systématique qui peut s'exprimer par la sentence « hors des grands maîtres, point de salut ».

Lorsqu'il s'agit du reste de chant choral enfantin, cette formule manque singulièrement de réalisme.

Car qui ne voit que la musique des « grands maîtres », alors même que, comme on a raison de le soutenir, elle n'est pas forcément inaccessible à la sensibilité des enfants (au moins à partir d'un certain âge), n'est pas cependant à la mesure de leurs moyens d'exécution, et ne peut s'y ajuster que par le recours aux « transcriptions » ou « arrangements ».

Mais est-ce vraiment, à travers les simplifications, les substitutions, les mutilations qu'implique ce procédé, aux œuvres des maîtres que les enfants ont affaire ? Assurément non, et ceux auxquels on a fait chanter une chanson polyphonique de la Renaissance transcrite à trois voix égales ou « La Truite » sans l'accompagnement de piano n'ont chanté ni du Costeley, ni du Schubert. C'est ainsi qu'on trahit la musique que l'on prétend servir.

En réalité, l'exécution dans leur forme authentique d'œuvres vocales des grands

maîtres (ou plutôt de leurs œuvres chorales, car le chant collectif d'une aria ou d'un lied est aussi, dans son genre, une autre trahison), cette exécution n'est guère possible, surtout dans un cadre comme celui dans lequel nous travaillons, qu'au niveau technique du groupe de chanteurs sélectionnés, et très sélectionnés. Et c'est là la seule et unique raison pour laquelle, à notre très grand regret mais sans que nous n'y puissions rien, ces œuvres sont pratiquement absentes des répertoires que nous proposons pour le « chant commun ».

7. Systèmes de références : pour et contre.

Il ne faut pas pourtant se moquer trop durement de ces « systèmes de références » tel que celui dont nous venons de parler, et auxquels nous sommes tentés de demander l'étalon de nos jugements.

Ils partent de sentiments honorables : la conscience de notre propre faiblesse, et le désir de nous appuyer sur quelque chose de plus solide qu'elle pour étayer nos appréciations, aider nos choix.

A vrai dire, personne sans doute ne peut se passer d'un système de références, mais, si juste soit-il, le danger est que nous attendions de lui des certitudes trop absolues.

Ces certitudes nous viennent des autres, mais ces autres, même nombreux, même représentant l'élite culturelle de la société, ne sont pourtant pas plus que nous infallibles, et ce qui a été rappelé plus haut sur les « étiquettes » et leur fragilité relative le montre. Et encore s'agissait-il là du domaine le mieux étiqueté, le plus connu, le plus fouillé, le plus jalonné de la musique.

Et si, comme nous le croyons pour notre part, il se dégage dans ce domaine de la « grande musique » (ou tout au moins celle du passé), à travers toutes les oppositions, toutes les controverses secondaires, un classement général des valeurs dans lequel nous pouvons, en gros, avoir confiance, nous ne rencontrons absolument pas les mêmes complaisants poteaux indicateurs dans d'autres domaines qui se trouvent précisément avoir pour nous le plus d'importance pratique : folklore, chansons populaires, chansons pour la jeunesse.

En fait, les systèmes de référence ont, la plupart du temps, beaucoup moins pour effet de nous aider à discerner dans chaque catégorie ce qui est bon de ce qui l'est moins que de nous amener à formuler des jugements *catégoriques*, c'est-à-dire selon lesquels c'est toute une *catégorie* (ou ce que l'on croit en être une) qui se trouve globalement promue au rang du « beau » ou rejeté à celui du mauvais...

... Le premier danger de la chose apparaît ici, et c'est l'exclusivisme. Parce que nous avons découvert Mozart ou Sidney Bechet, devons-nous nous fermer définitivement à tout le reste ? C'est ainsi que le fanatisme excessif pour un genre particulier conduit souvent à la stérilisation, à l'appauvrissement culturels.

Un autre point faible des jugements par catégorie réside dans le fait que souvent un même terme recouvre un ensemble de choses fort inégales en valeur. Il en est ainsi par exemple du mot « jazz », qui désigne au moins trois musiques différentes : une musique populaire purement traditionnelle pratiquée autrefois dans un milieu donné, une musique développée à partir de la précédente par une évolution dans laquelle elle s'est assimilée beaucoup des moyens de la musique « savante », une production commerciale massive ressassant indéfiniment les

mêmes procédés. Lorsque quelqu'un se prononce pour ou contre le jazz, il faudrait donc savoir de laquelle de ces trois musiques il parle, et tout d'abord s'il a conscience de leur différence. A défaut de cette précision, le mot « jazz » en soi n'engage à rien de bien déterminé.

Quelquefois, c'est la notion même de ce que représente la catégorie que l'on révère ou que l'on pourfend qui n'existe qu'à l'état confus. On ne pourrait sans doute en trouver de plus bel exemple que le folklore, dont les amis et les ennemis ont souvent ceci en commun de ne pas savoir ce que c'est. Leurs jugements favorables ou défavorables sont souvent fondés sur des chansons qui n'ont rien à voir avec lui.

Mais si le nom de jazz (pur, évolué ou commercial), si celui de folklore, si dans une certaine mesure encore, ceux de musique classique, romantique, moderne, évoquent au moins par dessus les différences d'écoles et de niveaux, une certaine unité d'inspiration et de style, d'autres catégories ne se réfèrent qu'à une *fonction*. Ainsi, dire qu'on aime ou qu'on n'aime pas la « chanson moderne », c'est formuler peut-être une convenance, mais certainement pas un jugement. C'est un peu comme si on disait qu'on aime ou qu'on n'aime pas l'auto ou le cinéma. Quand on parle de chansons modernes, on parle de certaines chansons nées dans certaines conditions, diffusées d'une certaine façon pour satisfaire certains besoins, besoins qu'on peut soi-même éprouver ou ne pas éprouver. Mais le terme de « chansons modernes » ne nous renseigne en rien ni sur le contenu, ni sur la forme, et encore moins sur la valeur de ces chansons, qui ne sont liées entre elles par aucune obligation stylistique.

On pourrait en dire à peu près autant d'un mot comme « opéra », par lequel on désigne des *genres*, des formes, qui ont suscité à travers les siècles des œuvres dont les caractéristiques sont des plus différentes.

Enfin le défaut majeur du jugement par catégorie c'est évidemment l'injustice...
... On a sans doute le droit d'estimer — après documentation suffisante — que telle ou telle catégorie de chansons en renferme telle ou telle proportion de bonnes ou de mauvaises. Nous ne nous sommes jamais privés pour notre part, par exemple, de juger qu'il y avait dans le folklore proportionnellement plus de belles chansons que dans le répertoire « moderne ». Mais ce que nous ne nous sommes jamais permis de dire, parce que nous ne le pensons pas, c'est qu'il ne saurait y avoir de mauvaise chanson folklorique ni de bonne chanson moderne.

On ne saurait se cacher que les systèmes de références dans ce qu'ils ont de négatif, c'est-à-dire la condamnation formelle de certaines catégories, sont souvent l'expression d'une certaine agressivité, et que cette agressivité elle-même procède de la défense de notre propre personnalité, telle qu'elle s'exprime dans nos goûts et nos activités.

Dans la mesure où les goûts, les activités des autres contredisent les nôtres, nous nous sentons plus ou moins menacés, attaqués dans notre confiance en nous-même, dans notre sécurtié d'être dans le bon chemin. Ce que nous ne savons pas apprécier, nous éprouvons un certain besoin de le déprécier. De ce que nous ignorons, nous préférons nous dire que cela ne vaut pas la peine d'être connu. Et de ce que nous ne savons pas faire, que cela ne vaut pas la peine d'être fait. Ainsi s'expliquent certainement bien des attaques réciproques entre tenants respectifs des différentes catégories que nous avons mentionnées plus haut...

8. L'appréciation indépendante.

Si donc, sous toutes ces réserves, les systèmes de référence ne sont pas sans justification ni sans utilité, il nous faut apprendre cependant à la fois à nous en méfier et à les dépasser. C'est-à-dire à peser qualitativement chaque œuvre pour elle-même indépendamment de la catégorie à laquelle elle appartient et, que cette catégorie exprime la fonction, l'origine, le genre ou le style, à différencier qualitativement, entre elles, s'il y a lieu, des œuvres éventuellement de même espèce, de même école et même de même auteur.

En cela nous ne pouvons plus avoir qu'un seul guide : notre propre sensibilité, et tout le problème est de conserver ou de rendre à celle-ci son indépendance d'appréciation.

Indépendance à l'égard des autres, c'est-à-dire résistance s'il le faut aux opinions toutes faites ayant cours dans le milieu où nous évoluons, aux partis pris de notre entourage, résistance encore aux préjugés sociaux...

Indépendance aussi — et c'est beaucoup plus difficile — à l'égard de nous-mêmes, c'est-à-dire des suggestions de ce que nous appelons notre goût « personnel », parce que nous croyons y voir le reflet intrinsèque d'une personnalité innée, mais où nous pourrions peut-être, si nous nous y appliquions, discerner surtout le jeu de l'éducation reçue, des influences subies, des mille hasards de la vie, des rencontres que celle-ci nous a ou ne nous a pas ménagées et des circonstances dans lesquelles ces rencontres se sont produites, des conformismes, des non-conformismes et des snobismes, des liens affectifs enfin que la vie a tissés entre nous et les choses que nous aimons en dehors de toute considération de la valeur de celle-ci...

9. Devoirs imaginaires.

Nous n'avons de devoirs que vis-à-vis des enfants; nous n'avons pas de devoirs vis-à-vis de la musique, même la plus belle. La musique est à nous, et non nous à elle.

Si nous voulons, dans la mesure modeste où le cadre et les données de notre action nous le permettent, contribuer à ce que chaque être humain puisse ressentir, comprendre la musique, ce n'est pas pour la plus grande gloire de la musique que nous le voulons, mais pour le plus grand bonheur de cet être humain — parce que nous pensons qu'il manquera toujours quelque chose au bonheur de celui qui n'est pas heureux de la musique.

Mais de toute entreprise musicale qui n'est pas justifiée par la satisfaction de ceux qu'on y associe, nous pensons que rien ne la justifie — en éducation du moins — et même elle est néfaste, parce que concourant à l'effet contraire de celui qui est souhaité, c'est-à-dire faire aimer la musique.

Lorsque donc on vient nous dire *qu'il faut* faire chanter aux enfants la musique de tel et tel, car ce sont de grands maîtres, nous répondons : oui, mais seulement à partir du moment où l'enfant pourra chanter sans douleur la musique du grand maître, et où la musique du grand maître signifiera vraiment quelque chose pour lui.

De même, nous n'avons aucun devoir, aucune obligation vis-à-vis du folklore. Faire chanter aux enfants des chansons folkloriques parce qu'elles sont belles, bien à leur portée, parce qu'elles leur plaisent? Cent fois d'accord. Mais « faire du folklore » pour le folklore, maintenir pour maintenir, vouloir puérilement ressusciter le passé sans distinguer ce qu'il avait de mauvais de ce qu'il avait de bon, ce qui était possible autrefois de ce qui est possible aujourd'hui? Au nom de quoi?...

... Il est un autre devoir encore que l'on vient parfois nous prêcher, et c'est celui du « modernisme ».

Ce modernisme a du reste, dans le domaine du chant, deux aspects bien différents, puisque être moderne c'est pour les uns chanter du Brassens et pour les autres chanter du Messiaen. Ce simple fait suffit déjà à montrer l'inconsistance de la notion de modernisme, laquelle comme Stravinsky le soulignait, n'engage, en soi, absolument à rien.

Mais n'importe. Que l'on chante Messiaen, que l'on chante Brassens si on leur trouve de la valeur, si on en a les moyens et si on y a du plaisir. Nous n'y objectons pas.

Mais qu'on ne vienne pas nous raconter *qu'il faut* faire chanter aux enfants les compositions modernes ou les chansons à la mode parce que c'est la musique de notre époque et qu'on *doit* chanter la musique de son époque.

Nous ne sommes pas plus obligés à l'égard de notre époque qu'à l'égard des précédentes. Nous n'avons aucun devoir vis-à-vis du passé, aucun devoir vis-à-vis du présent. En tant qu'éducateurs, c'est vers l'avenir que va notre devoir, et cet avenir nous le voulons meilleur que le passé, meilleur que le présent.

Du présent, de même que du passé, nous voulons prendre ce qu'ils nous offrent de bon en rejetant ce qu'ils ont de mauvais.

Mais encore faut-il que ce bon soit accessible aux enfants, à la mesure de leurs possibilités.

Nous n'irons donc pas, fût-ce sous prétexte de modernisme, enseigner à ces enfants quelque chose que nous trouvons médiocre, ou qui est trop difficile pour eux, ou qui, dans l'état présent de leur évolution, ne saurait que les ennuyer. Et tout devoir qui nous obligerait à leur imposer de telles choses ne saurait être qu'un devoir imaginaire.

« Ce qui nous importe, en définitive, ce n'est pas qu'une chanson ait été chantée correctement, si ce n'est que par l'effet de notre autorité ou de notre habileté. Ce qui nous importe, c'est qu'elle ait été chantée correctement parce que nos chanteurs auront réellement senti ce qu'elle exprime. »

LA CONDITION DE MONITEUR

Les larges extraits ci-dessous d'un article paru dans le n° 6 de Vers l'Éducation Nouvelle condensent et analysent d'une façon lapidaire toutes les raisons qui justifient ce que nous appelons le « système du grand groupe » et, partant de la « condition du moniteur », en arrivent aux justifications se référant aux grands principes de l'éducation. Cette recherche lucide d'une organisation de la colonie de vacances rendant possible l'application fidèle de ces principes a toujours préoccupé W. Lemit, et nous voyons bien par cet article que dès 1946 (et bien avant du reste), il a été l'initiateur et l'un des principaux défenseurs d'une structure dont, malgré les routines et les difficultés, l'emploi est en train de se généraliser.

... Sans cesse préoccupés de maintenir le minimum d'ordre nécessaire à la vie collective, obsédés par la crainte d'être débordés par les enfants, écrasés parfois par le sentiment de leurs responsabilités [bon nombre de moniteurs] ont échoué dans la plupart de leurs tentatives d'organiser les activités attrayantes et éducatives qui seules auraient pu créer dans leurs groupes une atmosphère de discipline spontanée et joyeuse. Ils se sont sentis terriblement isolés au milieu des enfants, surmenés, harcelés sans répit, obligés de donner, donner toujours, — et même ce qu'ils ne possédaient pas — épuisant rapidement et sans discréditation le petit bagage de jeux et de chants rapporté du stage, pour se trouver ensuite désespérément vides et sans secours...

... Il semble en effet, bien difficile qu'un jeune moniteur — c'est pour m'exprimer plus facilement que je n'emploie que le masculin — placé seul à la tête d'un groupe de dix, douze ou quinze enfants, qu'il a pratiquement sur les bras depuis la minute de leur lever jusqu'à celle de leur coucher, ou plutôt de leur sommeil (ce qui n'est pas toujours la même chose), puisse véritablement penser, organiser et diriger son travail, s'intéresser aux enfants du groupe en général et en particulier, se renouveler lui-même.

Comment veut-on alors qu'il échappe au dilemme du ressassage machinal de recettes immuables ou de l'improvisation perpétuelle, d'autant plus hasardeuse qu'il lui faut trouver en sa seule personne les ressources nécessaires à la conduite de toutes les activités des enfants et dont les unes ou les autres sont forcément plus ou moins éloignées de ses goûts, de ses aptitudes et de sa compétence ?

Comment veut-on qu'il se défende de la lassitude et du désintéressement à l'égard des enfants, de l'agacement et de l'injustice pour les « cas difficiles » qui viennent compliquer encore sa tâche, qu'il conserve la gaieté, la bienveillance, la maîtrise de soi, la confiance en lui-même dont il a tant besoin ?...

... Du point de vue de l'enfant, cette situation n'est pas non plus satisfaisante. Non seulement il souffre de la mauvaise marche du groupe et du peu d'intérêt de ses activités, mais, dépendant d'un seul adulte, et même s'il en est observé avec sympathie, il risque de n'en être pas compris, car quel adulte peut se vanter de comprendre tous les enfants ? Il risque aussi, et surtout dans le cas du moniteur « qui réussit », de subir l'influence trop exclusive d'un individu, peut-être très estimable, mais qui peut ne pas constituer pour sa personnalité propre le meilleur exemple. Encore que la chose soit beaucoup moins grave dans l'éphémère colonie que dans la vie des mouvements de jeunesse, il faut nous défendre de l'abus du « culte du héros », d'une certaine « mystique du chef » aussi dangereuse pour lui que pour son entourage, qui lui fait parler comme d'un bien personnel de « son » groupe, de « ses » garçons, etc...

... Les moniteurs « spécialisés », introduits dans certaines colonies nombreuses, dans la double intention de décharger un peu les moniteurs des groupes et d'assurer aux enfants un apport plus sérieux dans chaque domaine, ne résolvent pas le problème. Passant de groupe en groupe, le spécialiste n'arrive pas, en un ou deux mois de colonie, à une connaissance suffisante des enfants pour pouvoir mener son affaire d'une façon vraiment éducative... Son travail prend des formes forcément scolaires et ne s'intègre pas dans la vie du groupe. N'est-il donc pas possible d'organiser la tâche du moniteur de façon à en faire un métier plus facile, plus agréable, plus efficace ?

Un grand pas en avant dans ce sens semble fait là où la conception du « moniteur unique » cède la place à celle de « l'équipe de moniteurs », ce qui n'est possible qu'au prix d'un effort de pensée non négligeable pour beaucoup d'esprits dans lesquels est fortement ancrée cette « mystique de chef » à laquelle il a été fait allusion plus haut.

Etant donnée une colonie suffisamment homogène quant à l'âge et suffisamment pourvue de personnel éducatif, le rassemblement des enfants par groupes assez nombreux, vingt à trente par exemple... permet de placer à la tête de chaque groupe deux, trois ou quatre moniteurs.

Pour les enfants eux-mêmes, le fait d'être réunis dans des groupes plus nombreux est un avantage car, tout en leur apportant des possibilités beaucoup plus variées de jeux et d'activités, il leur évite de rester enfermés dans une communauté trop étroite.

Cette organisation peut du reste prendre des formes très souples et très diverses, par exemple par jumelage de plusieurs groupes secondaires (groupes de garçons et de filles, en particulier).

Dans tous les cas, la difficulté première consiste à former des équipes bien équilibrées de moniteurs aussi complémentaires que possible par leurs aptitudes et acceptant loyalement de travailler ensemble. Plus les tempéraments sont divers, plus l'équipe y gagne en richesse, et il y a même intérêt, à ce point de vue, à ce qu'elle soit mixte.

Un moniteur ou une monitrice peut avoir la responsabilité générale du groupe, mais le système n'a de sens que si le travail s'y fait véritablement en équipe.

Ceci ne signifie absolument pas que tous les moniteurs doivent être constamment sur la brèche, mais au contraire que chacun, intervenant... pour ce qui est le plus dans ses cordes, acquiert la possibilité de se détendre, de se reprendre et de préparer soigneusement son travail propre, tandis que d'autres sont en action.

Ainsi la vie du moniteur devient infiniment plus aérée, celle du groupe plus riche, plus diverse par la matière et le style et surtout plus profonde. L'enfant, lui, y gagne d'être observé par différents adultes qui peuvent confronter leurs vues sur lui, rectifier leurs jugements réciproques, trouver ensemble des solutions aux problèmes qu'il pose.

Tout cela suppose que les moniteurs et monitrices, réunis en équipes, continuent à s'intéresser aux enfants et ne les négligent pas pour passer agréablement le temps ensemble. Il y a là un risque certain, surtout si l'équipe est mixte, mais qui, à tout prendre, ne semble pas plus grand que celui de la désaffection pour un travail trop ingrat. Il semble du reste qu'il y ait de toute façon peu à espérer de moniteurs dont l'assiduité auprès des enfants ne tiendrait qu'à l'absence d'une autre compagnie.

« La pédagogie n'est pas faite de trucs qui s'apprennent. Elle n'est pas non plus... le résultat d'un don inné... La pédagogie est l'adaptation, donc l'intelligence. C'est comprendre la situation, et faire ce qu'elle exige. Et la situation n'est jamais deux fois la même. »

LES DIRECTEURS ET LE CHANT

« Le besoin de chant est complexe. C'est un besoin d'expression musicale, par le moyen le plus naturel et le plus facile dont dispose l'homme. C'est un besoin rythmique lié en grande partie au mouvement. C'est un besoin de poésie à la fois dans le sens général du terme, c'est-à-dire si l'on veut en tant que façon de regarder le monde, et dans le sens directement verbal, c'est-à-dire la sublimation du langage par le jeu des rythmes et des sonorités, et nous ne devons pas oublier que la poésie chantée est celle qui, dans son accessibilité et sa possession est la plus proche des enfants. C'est un besoin d'expression variée en fonction de la gamme de joies, de sensations et d'émotions diverses que peuvent ressentir les enfants.

» Satisfaire ce besoin le mieux possible signifie d'une façon qui leur fasse plaisir dans l'immédiat sans porter atteinte à leur sensibilité et compromettre l'avenir de leur culture, mais au contraire en développant l'une et en préparant l'autre. »

Bulletin « Unisson ».

Faire progresser le chant des colonies de vacances a, dès l'origine de notre association, fait partie de ses buts. On sait assez, pensons-nous, que lorsque nous parlons de progrès du chant, nous songeons à un chant à la fois meilleur dans sa qualité poétique et musicale et dans son exécution, et plus humain, plus naturel, plus spontané, plus sensible, plus proche des enfants, plus profondément vécu par eux. C'est pour cette raison que le chant a depuis toujours tenu dans nos stages de moniteurs une place aussi importante que le permet le temps restreint dont nous disposons...

... Cependant, une expérience sans cesse confirmée nous a appris que dans ce domaine comme dans tout autre le véritable agent du progrès est, beaucoup plus encore que le moniteur, le directeur. Et c'est pourquoi nous voudrions aujourd'hui insister sur la responsabilité de celui-ci dans le domaine du chant.

Nous n'entendons pas par ce mot attribuer au directeur la tâche de faire chanter

lui-même les enfants. Une telle situation ne saurait exister que très rarement (petite colonie d'âge homogène pratiquement assimilable à un « grand groupe », où le directeur fait équipe avec les moniteurs — ou moments exceptionnels d'une colonie plus nombreuse.)

Nous n'ignorons pas, par ailleurs, que certains directeurs sont fort surpris de se voir conférer une responsabilité dans un domaine où, disent-ils, ils « n'y connaissent rien », ajoutant souvent qu'eux-mêmes « chantent comme une casserole ». Même vis-à-vis de ceux-là, nous persistons à affirmer qu'ils portent la responsabilité du chant à la colonie au même titre que celle de tout ce qui s'y passe d'autre.

Car, s'il est de toute évidence qu'un directeur ne saurait posséder toutes les compétences, il n'en reste pas moins l'utilisateur des compétences des moniteurs, et que précisément, c'est souvent faute d'une mise en œuvre judicieuse, moralement et matériellement, de ces compétences, que les résultats ne sont pas bons. Une autre raison encore recommande une attention constante du directeur à l'égard du chant : c'est que, sans minimiser la part de la technique (nous sommes les derniers que l'on pourrait soupçonner de cela!), c'est une grande erreur de croire que la cause des échecs soit exclusivement ou même principalement d'ordre technique, alors qu'en fait ce sont bien plus souvent des erreurs psychologiques des moniteurs qui sont à l'origine de ces échecs.

Or nous savons que de telles erreurs sont inévitables, qu'il s'agisse de chant ou de quoi que ce soit d'autre, chaque fois que des moniteurs sont abandonnés à eux-mêmes, car elles ont leur source dans des données auxquelles on ne peut rien changer : la jeunesse et l'inexpérience des moniteurs, leur connaissance et leur compréhension insuffisante des enfants. Mais il est à la colonie quelqu'un qui possède maturité et expérience, connaît et comprend les enfants. Et ce quelqu'un, c'est le directeur dont, même en l'absence de toute compétence technique, les conseils sont indispensables pour éviter aux moniteurs des errements dont les enfants sont en définitive les victimes.

Place et rôle des chants dans la vie collective.

Ce qui importe en premier lieu, quant à la valeur du chant dans une colonie, c'est l'idée que se fait le directeur de cette activité, de sa place dans la vie collective et de ce à quoi elle doit servir.

Peu d'espoir d'un chant intéressant, en soi et pour les enfants, là où il n'est pour le directeur qu'une habitude consacrée et obligatoire des colonies de vacances, un usage, un rite, une formalité, une routine pour tout dire dont on a oublié le sens et la raison si tant est qu'on les ait jamais sués; là où il n'est (et c'est la conception générale des activités qui est ici en cause) qu'un remplissage du temps, une façon « d'occuper » les enfants (les jours de pluie par exemple), de neutraliser quelques quarts d'heure durant les fauves qui pendant ce temps-là au moins ne feront pas de bêtises; là où par une appréciation caricaturale de ses vertus de

gaité et d'entrain, il est rangé parmi les recettes éprouvées du « dynamisme » : plus c'est bête et vulgaire, plus c'est drôle, plus on braille et plus on s'amuse, au grand dommage de l'atmosphère de la vie collective aussi bien que du goût et de la sensibilité des enfants; là où le directeur n'y voit qu'une dangereuse manie de « spécialistes » qu'il importe de réfréner par tous les moyens, surtout si ces spécialistes font mine de trouver qu'il y a mieux à faire que de chanter n'importe quoi n'importe comment; là où au contraire, il laisse la bride sur le cou aux dits spécialistes sans s'apercevoir que ces jeunes moniteurs et monitrices emportés par leur passion personnelle pour le chant et oubliant complètement les enfants, leurs intérêts et leurs moyens, sont en train de les dégoûter et de les décourager; là où c'est le directeur lui-même qui, incapable de concevoir une activité de chant autrement que comme la préparation d'une exhibition en public (ce public fût-il celui du reste de la colonie), engage ses moniteurs dans cette voie dangereuse où leur jeune amour-propre, inconscient de la différence de fonction existant entre un éducateur et un chef de chorale de concert, les conduit aux pires erreurs.

Il importe énormément encore que le directeur soit, tout le premier, imbu d'une confiance sincère dans la sensibilité de tous les enfants sans exception aussi bien que dans leurs moyens, qu'il comprenne, sans en conclure témérement à un manque de « dons », les causes des attitudes d'indifférence ou d'agressivité à l'égard du chant, des manifestations de mauvais goût apparent comme de l'insuffisance des réalisations de certains enfants.

Il importe qu'il ait le souci que chaque enfant, quelles que soient ses difficultés, se sente invité à chanter, et cela dans les conditions où il lui sera le plus facile de surmonter sa gêne, sa timidité, son manque de confiance en lui-même, sa crainte des reproches et des moqueries.

Il importe qu'il soit conscient des différences profondes existant dans les rapports des enfants avec le chant suivant leur âge, et du rôle différent que cela implique de la part de leurs moniteurs ou monitrices.

Il importe qu'il sache encore combien l'attitude de tous les adultes de la colonie à l'égard du chant est déterminante de celle des enfants. Il faut que non seulement il veille à ce que le comportement d'aucun de ces adultes, à commencer par le sien propre, ne soit un démenti aux efforts de ceux qui sont chargés de faire chanter, mais encore que, poursuivant l'action du stage de moniteurs, il ait le souci de l'adhésion complète et de la participation heureuse de tous les moniteurs de la colonie au « chant de qualité ».

Il importe qu'il sente profondément que la vie libre et active, dans le cadre de la nature, d'une collectivité d'enfants (qui ne saurait être que celle, limitée en nombre et homogène en âge, du « grand groupe »), jointe à une intimité totale, génératrice de connaissance, de confiance et d'amitié entre moniteurs et enfants, offre à chacun de ceux-ci une occasion exceptionnelle de découvrir ou de redécouvrir, parmi tant d'autres joies, la joie de chanter. De là découle toute la place du chant dans la vie collective et l'exclusion de l'apprentissage à l'échelon démesuré et hétérogène de l'ensemble de la colonie.

Il importe enfin qu'il soit pleinement conscient de ses responsabilités à l'égard de la santé vocale des enfants, et de tous les risques que fait courir à celle-ci un mauvais usage de la voix.

Comment le directeur peut-il guider les moniteurs ?

Plus pratiquement, vers quels points un directeur, même sans compétences musicales, peut-il diriger sa vigilance en ce qui concerne le chant ?

Ses préoccupations à ce sujet doivent commencer avant même la colonie, dès l'engagement des moniteurs, car il doit prendre garde à ce qu'une certaine proportion de ceux-ci (disons un tiers environ) aient les moyens de faire chanter (il est important que cette discrimination ne soit pas liée à l'idée d'une absence de « dons » chez les autres, mais procède seulement d'une appréciation réaliste de l'état du développement vocal et musical de la génération actuelle des moniteurs). C'est ensuite la répartition de ces moniteurs pouvant faire chanter; un au moins dans chaque équipe de moniteurs, c'est-à-dire dans chaque grand groupe. Il faudra se souvenir à cette occasion qu'il est peu souhaitable que des monitrices fassent chanter de grands garçons et que les aptitudes favorables ne sont pas absolument les mêmes pour faire chanter les petits, les moyens, les grands. A la colonie même, le directeur doit se précocuper d'une bonne coopération dans chaque équipe de moniteurs autour du chant, en veillant à ce que le responsable du chant ne soit pas brimé, mais en combattant aussi chez lui, s'il est besoin, la tendance à une dictature insupportable.

Le directeur doit s'intéresser de très près aux conditions matérielles dans lesquelles les moniteurs font chanter, et surtout à celles dans lesquelles ils enseignent les chansons. En ce qui concerne ce dernier point, c'est vraiment le directeur lui-même qui devrait mettre à la disposition des moniteurs les locaux (ou en cas de nécessité les lieux extérieurs) les plus favorables à l'apprentissage par leurs bonnes conditions acoustiques, leur isolement du bruit et de l'agitation, l'installation confortable qu'ils permettent. L'appréciation de toutes ces choses n'est liée en rien à une compétence particulière quelconque.

Pour le chant dans la journée, en dehors de l'apprentissage, le directeur peut et doit veiller à ce que les moniteurs ne le proposent pas dans toutes circonstances où il présenterait un danger pour la santé vocale des enfants (froid, humidité) et aussi dans toute occasion où par suite de conditions matérielles défavorables (bruits, désordre, dispersion des chanteurs, chaleur excessive, vent, soleil, etc.), il ne peut être que mauvais...

... Il va sans dire que, outre ces données concrètes, la notion du « moment psychologique » est un domaine où la maturité et l'expérience du directeur peuvent le plus utilement épauler les moniteurs.

Faire comprendre à ceux-ci que c'est une erreur de vouloir faire chanter (surtout s'il s'agit de l'enseignement d'un chant nouveau) des enfants trop fatigués, trop énervés, ou que l'on arrache pour cela à une occupation qui les captive, leur montrer les méfaits du systématisme (par exemple des chants de circonstance), leur faire sentir que ce n'est pas n'importe quel chant que l'on peut avoir plaisir à chanter à n'importe quel moment, tout cela fait partie de la mission pédagogique la plus fondamentale du directeur vis-à-vis de ses moniteurs.

Est-il besoin de dire que, bien qu'il soit inévitable que les moniteurs commettent des erreurs et qu'il soit important de leur apprendre à en tirer des leçons, cette mission pédagogique doit s'exercer le plus possible de façon positive et non négative ?

Ce dont les moniteurs ont besoin, ce n'est pas qu'on leur mette le nez sur leurs fautes, mais qu'on leur évite le plus possible d'en faire. Car de l'échec naît le découragement, et du découragement la perte d'intérêt pour leur travail. Il ne faut pas oublier, en outre, que c'est toujours sur le dos des enfants que se font de telles expériences, et que ceux-ci ne sont pas à la colonie pour servir de cobayes dans la formation des moniteurs.

C'est donc autant que possible avant et non après, ou tout au moins dès qu'elles s'esquissent que le directeur doit signaler les erreurs dans lesquelles s'engage ou risque de s'engager un moniteur.

Parmi ces erreurs, on peut compter encore celles qui peuvent être commises dans l'apprentissage des chants. Sans doute, l'appréciation totale de la méthode d'enseignement exigerait-elle de la part du directeur une certaine compétence. Mais même sans posséder celle-ci, il est une chose dont tout un chacun peut se rendre compte, c'est si les enfants s'ennuient ou non, et s'ils s'ennuient, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas, relevant soit des aspects dont nous avons parlé plus haut (moment mal choisi, mauvaises conditions), soit d'un choix malheureux (c'est la question du répertoire dont nous allons parler), soit d'un ressassage inutile et fastidieux qui sévit trop souvent dans les colonies.

Mais inversement un apprentissage trop hâtif ou trop négligeant ou l'incapacité du moniteur à surmonter certaines difficultés, ou tout simplement le fait d'avoir pris une chose trop difficile, peuvent causer les néfastes déformations mélodiques et rythmiques des chansons.

La constatation de ces déformations est évidemment surtout possible pour quelqu'un ayant des connaissances qui permettent de se référer à la notation musicale. Nous avons pourtant remarqué plusieurs fois que des directeurs ne possédant pas ces connaissances avaient été parfaitement capables d'attirer l'attention de leurs moniteurs sur des différences de cet ordre, s'agissant de chants qu'ils avaient eux-mêmes appris en stage.

Vient maintenant la question du répertoire. Que ce qu'apprennent les enfants à la colonie soit une surprise pour le directeur paraît difficilement admissible.

Si le directeur n'est pas de ceux qui, se targuant de leur libéralisme, se font gloire de laisser leurs moniteurs faire « ce qu'ils veulent » — en bon français, se casser la figure — s'il entretient, comme nous le souhaitons, un contact suivi avec chaque équipe de moniteurs, s'il l'aide à la préparation de l'avenir immédiat et plus lointain de la vie du grand groupe, il est inévitable que vienne aussi en discussion le choix des chants que le responsable se propose d'enseigner. S'il en est ainsi, le directeur pourra souvent éviter à ce responsable des erreurs psychologiques (chants mal adaptés à l'âge des enfants, aux tendances qu'ils manifestent) et aussi bien des fautes de goût.

Car des deux éléments, paroles et air, dont dépend la qualité esthétique d'une chanson aussi bien que sa valeur humaine et sociale, le premier est totalement indépendant de tout aspect musical. Quant à l'autre, son appréciation n'est pas tellement une affaire de connaissance, car aucune école de musique n'enseigne ce qui fait la beauté, le charme, la distinction d'une mélodie ou au contraire la rend fade, bête, vulgaire ou prétentieuse. C'est beaucoup plus une affaire de culture générale et surtout de souci d'appliquer à tout ce que l'on propose aux enfants les exigences de la culture. Et ce souci ne doit-il pas être celui de tout directeur ?

Il n'est que dans l'appréciation de la difficulté technique d'une chanson que le directeur risque d'être en infériorité par rapport à son moniteur plus « spécialiste ». Encore peut-on dire que bien des fois les expériences dont il a été le témoin apportent au directeur des lumières plus sûres que les estimations théoriques du moniteur inexpérimenté.

Ce que nous voudrions encore, c'est que le directeur soit sensible à la façon dont les enfants chantent.

Nous disons bien « sensible », pour éviter de situer le problème sur un plan technique (qui, du reste, s'agissant de l'émission vocale, échappe aussi bien à l'immense majorité des moniteurs qui font chanter).

Nous disons sensible, parce que être sensible nous paraît la chose la plus importante en l'espèce. Est-il besoin de connaissances pour savoir si les enfants brailent ou s'ils chantent ? Pour se rendre compte si leur voix sort aisément et naturellement, ou si elle est poussée, forcée ?

Tout directeur peut donc, s'il le veut, combattre avec efficacité les erreurs et les excès des moniteurs en cette matière, et il doit tout particulièrement lutter contre le désastreux style qui se réclame de la « virilité » et dont les chants de marche sont les principales victimes, alors que s'il est une circonstance où il est moins que jamais possible aux enfants de chanter « fort », c'est bien lorsqu'ils sont en train de marcher.

Dans ce souci, basé davantage sur la sensibilité que sur la technique, d'une bonne émission vocale des enfants, il est cependant un aspect dont tous les directeurs doivent être pleinement conscients : c'est la liaison de cette émission à l'intonation.

Là encore nous retrouvons la sensibilité et nous soutenons que n'importe quel directeur, si ignorant soit-il du fa, du sol ou du ré, peut acquérir cette réaction presque physique qui nous fait, à nous autres instructeurs de chant, éprouver une véritable sensation de douleur au niveau du larynx chaque fois que nous entendons des enfants ou des adultes maltraiter leur voix dans une région trop grave.

Sans doute, le directeur n'a-t-il pas les moyens, à partir de cette seule réaction de sensibilité, d'aider concrètement un moniteur à résoudre les problèmes pratiques de l'intonation. Du moins, peut-il le rendre plus conscient de l'existence de ces problèmes, et cela, c'est déjà énorme.

Voilà toutes les choses qu'il nous semble indispensable de faire comprendre, si besoin est, aux directeurs. Et si nous devons naturellement nous opposer à toute méconnaissance des réalités techniques (car les réalités méconnues, quelles qu'elles soient, prennent toujours leur revanche sur nous — c'est-à-dire, en l'espèce, sur les enfants), nous ne devons pas moins craindre un respect exagéré de la technique par lequel bien des directeurs croient devoir s'abstenir de toute intervention dans le chant, alors même qu'il s'agit précisément d'aspects non techniques qui sont bien souvent, nous le voyons tous les jours, à l'origine des échecs des moniteurs même les mieux équipés techniquement.

LES ADOLESCENTS

Nous avons réuni sous ce titre de larges extraits de deux articles parus dans « Unisson » (bulletin intérieur des instructeurs de chant des C.E.M.E.A.). L'un de ces articles s'intitule : « Les jeunes et les disques »; les extraits de l'autre pourraient s'intituler : « Le moniteur d'adolescents et le chant ».

Cependant, nous devons signaler que l'un des principaux écrits de W. Lemit sur les adolescents est paru dans le n° 157 (novembre 1961) de « Vers l'Education Nouvelle » sous le titre « Justification et but des vacances collectives organisées pour pré-adolescents et adolescents ».

LES JEUNES ET LES DISQUES

Nous avons eu bien souvent l'occasion d'évoquer et d'analyser, au cours de nos divers travaux, le besoin qui pousse les adolescents à se regrouper entre eux en petites sociétés plus ou moins autonomes à l'égard des adultes.

Nous en avons constaté la constance, attestée déjà par les « abbayes de la jeunesse » du monde folklorique. Nous avons reconnu l'importance de lui donner la possibilité de se satisfaire dans les meilleures conditions, la valeur sécurisante et tonique que peut représenter pour chacun cette appartenance à un groupe formé de ses égaux, les occasions d'épanouissement de développement, d'affirmation qu'elle lui offre. Nous avons en même temps senti le danger qui naît lorsque le repli des adolescents sur leur univers propre devient excessif, lorsqu'il prend l'aspect d'une solution de facilité, d'une fuite devant la vie normale, voire d'un défi au monde adulte, et fait ainsi, d'une phase de l'existence dont la fonction est essentiellement d'être un passage, une impasse qui ne débouche plus ou débouche mal sur le réel social.

C'est au fond le même problème que nous retrouvons sous un autre aspect si nous nous interrogeons sur la nature des nourritures culturelles qu'il convient d'offrir à la jeunesse. Nous pouvons alors concevoir l'idée d'un certain parallélisme entre le cas des adolescents et celui des enfants, et de même, par exemple, que nous croyons à la nécessité d'une littérature enfantine bien adaptée aux intérêts, aux expériences, aux moyens de compréhension des divers âges auxquels elle s'adresse, prôner, rechercher, voire susciter une littérature de l'adolescence, écrite spécialement pour celle-ci en fonction de ce que l'on peut estimer être ses besoins particuliers. Mais ne risquons-nous pas, si nous nous engageons dans cette voie, d'aller vers ce danger, rappelé plus haut, d'enfermer la jeunesse dans un monde à part, au lieu de lui faciliter l'entrée dans celui où elle est appelée et aspire au fond à vivre, c'est-à-dire celui des adultes ? Et n'est-ce pas essentiellement

parmi tout ce que lui offre ce monde des adultes qu'il faut l'inviter, dans les limites déterminées par ce que lui rend accessible son état présent de maturation, et en rapport avec ses intérêts du moment, à chercher sa pâture ?

Il ne faut assurément pas méconnaître ce qu'il peut y avoir de naturel et même de nécessaire pour un adolescent aspirant à affirmer ou plutôt à construire sa personnalité, plus encore à manifester son indépendance, dans le fait d'afficher des goûts plus ou moins divergents de ceux de son entourage, de ceux surtout que tentent avec plus ou moins d'adresse de lui imposer l'école et la famille.

Mais la diversité même des milieux indique déjà que cette réaction, si elle n'est pas conditionnée de l'extérieur, ne saurait être de type uniforme.

Rien de plus changeant au demeurant — M. Malrieu nous le rappelait il y a quelque temps dans un article du n° 140 de *Vers l'Education Nouvelle* — que les intérêts et aspirations d'un adolescent de treize à dix-huit ans. Rien de plus complexe que les mécanismes qui les déterminent « à travers une série d'événements » qu'il n'est « pas facile à l'éducateur de connaître ».

Il y a donc là une sorte de processus de tâtonnement par lequel chacun cherche son bien parmi tout ce qui se présente à lui, étant bien entendu que dans ce choix, les circonstances de la rencontre jouent un rôle très important, en particulier par les aspects affectifs dont elle s'accompagne, qu'ils soient de l'ordre de l'opposition ou de l'identification. Mais on ne saurait choisir que ce que l'on connaît, et par là apparaît ce que doit être en la matière le rôle de l'éducateur d'adolescents : aider chacun à élargir l'éventail de ses découvertes, lui permettre en particulier, si besoin est, et dans les conditions les plus favorables possibles, celle de ce que l'on peut se croire en droit d'estimer le meilleur, créer lui aussi, dans la volonté consciente et dynamique de servir la jeunesse, de ces « événements » aptes à influencer de façon heureuse la pensée et les goûts de celle-ci.

En cela l'action de l'éducateur s'oppose et se heurte dans notre monde moderne à une autre action, inspirée par des mobiles totalement différents, à une autre sorte d'événements, pas difficiles à connaître, eux, car c'est au grand jour qu'ils se produisent, c'est-à-dire à toutes les entreprises, pourvues aujourd'hui de moyens écrasants, qui tendent à canaliser de la façon la plus étroite les goûts de la jeunesse en les opposant systématiquement à ceux des « adultes », à enfermer ainsi cette jeunesse dans une sorte de ghetto culturel, à la couler dans le moule préfabriqué d'attitudes et de comportements standardisés...

Nous pensons plus spécialement ici au domaine des chansons à la mode et les disques qui leur servent de véhicule.

Dans ce domaine, une évolution aussi importante dans ses conséquences que foudroyante dans sa rapidité s'est produite ces tout derniers temps.

Aujourd'hui, c'est un fait, tous les jeunes ou presque possèdent, en nombre parfois considérable, « leurs » disques que, comme le transistor, ils emportent en tous lieux avec eux. L'audition, de préférence collective, de ces disques, est présentée par toute une presse spécialisée comme la forme idéale des loisirs des jeunes, comme l'occasion privilégiée de leur rencontre, celle qui par un curieux sémantisme leur donne droit au titre de « copains ».

Ces disques, tous les « disquaires » peuvent le confirmer, se vendent pratiquement de façon exclusive — et en quelles quantités ! — aux treize à vingt ans. Les jeunes ont ainsi leurs propres chansons, faites pour eux, présentées comme telles. Ils

ont leurs propres disques, leurs propres vedettes, leurs propres journaux essentiellement consacrés au culte des unes, à la publicité des autres. Avec discipline, avec enthousiasme, les jeunes lisent « leurs » journaux, admirent « leurs » vedettes, achètent « leurs » disques.

Ce n'est certes pas d'aujourd'hui que date le phénomène social de la mode et que la jeunesse, toujours à l'affût de ce qui par sa nouveauté même lui semble contredire les habitudes des adultes y est particulièrement docile.

Il y a aussi bien longtemps que ce phénomène, spontané sans doute à l'origine dans toute civilisation, est entré dans les voies d'un dirigisme de plus en plus méthodique et impérieux de la part des intérêts auxquels il profite.

Ce qui est nouveau, croyons-nous, c'est une mode aussi expressément proposée, imposée à l'adolescence en tant que telle, considérée et traitée économiquement, sociologiquement, psychologiquement de façon purement statique comme une véritable classe sociale dont *a priori* les besoins ne sauraient avoir aucun rapport avec ceux des adultes que ces jeunes pourtant seront demain.

Il n'y a cependant là, en notre époque « d'études de marchés », que la conséquence logique de la découverte, aux U.S.A. d'abord, ailleurs ensuite, de celui que constituent les « teenagers », de plus en plus largement pourvus d'argent de poche, et dont la capacité d'achat a été chiffrée par les statisticiens à un nombre considérable de milliards.

Sur ce marché, et quelles qu'en soient les raisons, les disques tiennent une place considérable. Nous n'avons pas à nous étonner de cette situation à laquelle, de toutes façons, nous ne pouvons rien. Mais il est important pour nous d'en connaître et d'en comprendre les ressorts.

Un de ceux-ci, et non le moindre, est l'étalage intéressé ou servile, à longueur de colonnes et d'ondes, de la légende dorée de ces « idoles », de ces demi-dieux, adolescents eux-mêmes pour la plupart, ainsi promus symboles, modèles et guides de la jeunesse.

Loisirs-Jeunes s'est intéressé à cette question : reproduction et discussion d'un article de M^{me} Arma, publié dans *L'Education Nationale*, sous le titre de « Twist de huit à treize ans » ? (n^{os} 410, 414 et 416), lancement d'une enquête auprès des jeunes sur leurs préférences (n^o 422), organisation d'une « session familiale » au cours de laquelle enfants et parents, réunis séparément, ont discuté des difficultés qui naissent dans leurs rapports mutuels du goût des premiers pour des chansons que n'apprécient guère les seconds.

Si nous avons été surpris, à la lecture du compte rendu de ces discussions (n^{os} 421 et 422) d'une autocritique qui nous a semblé un peu excessive de la part des parents qui « battent leur coulpe », « se cherchent des excuses », disent leur repentir d'avoir trop sacrifié aux goûts et aux besoins « de leur âge » (entendez ceux de la musique « classique »), si nous nous sommes étonnés de n'y relever, de même que dans le questionnaire proposé aux enfants, aucune trace d'une mise en cause de la valeur des chansons en question, nous devons reconnaître que des choses que nous trouvons fort justes sont sorties de ces débats.

C'est la demande faite aux parents de respecter, sans mépris et sans moquerie, les goûts de leurs enfants, ou plutôt de respecter leurs enfants dans leurs goûts alors même que l'on peut penser que ceux-ci sont surtout l'effet d'un conditionnement, car il n'est pas d'éducation sans respect.

C'est le conseil donné à ces parents, dussent leurs oreilles en souffrir, de laisser leurs enfants, par une juste conception de la vie en commun et des inévitables sacrifices qu'elle impose à tous, une possibilité raisonnable d'entendre les musiques de leur choix, quelles qu'elles soient.

Ce sont là évidemment des idées qui n'ont rien de particulier au domaine des chansons ou de la musique, mais concernent le problème général des rapports parents-enfants et de l'organisation de la vie familiale. On ne peut cependant que se réjouir de les voir rappelées à cette occasion.

On ne peut aussi que se féliciter de l'insistance de *Loisirs-Jeunes* à souligner que l'important est surtout que ces questions puissent venir en discussion entre parents et enfants, sans agressivité ni d'une part, ni de l'autre.

Si l'on laisse cependant de côté l'aspect familial du problème pour se demander ce que doit être à son égard l'attitude des éducateurs s'occupant d'adolescents dans le cadre d'une vie collective...

... Aucun doute ne nous paraît permis quant à l'importance de saisir toute occasion favorable de leur permettre ces découvertes nouvelles dont nous parlions au début de cet article et que la plupart d'entre eux n'ont guère de chances de pouvoir faire dans leur vie habituelle.

L'important est là encore, sans aucune démagogie, mais aussi sans rien qui ressemble à une brimade, à un dédain, à une dérision, de créer les conditions telles que puisse naître sans aigreur la discussion.

LE MONITEUR D'ADOLESCENTS ET LE CHANT

... J'en viens maintenant au cas de ceux qui ont, comme on dit, « un complexe d'infériorité » ou « de culpabilité » lorsqu'ils présentent ou enseignent aux adolescents des chants qu'eux-mêmes pourtant aiment et trouvent les meilleurs.

Il est certainement vrai — et quoi de plus naturel — que ces chants ont peu de chance de susciter d'emblée l'enthousiasme de gens habitués à tout autre chose. Mais la plus grande de ces chances est précisément notre propre enthousiasme. Les expériences confirment la grande force de choc et de conquête des démonstrations réalisées avec foi et simplicité par les moniteurs. Les adolescents aiment le courage. Toute conviction leur en impose et les fait réfléchir.

N'y a-t-il pas aussi de notre part un certain manque de confiance à leur égard lorsque nous pensons que les seuls choses susceptibles de leur plaire sont des choses que nous considérons comme inférieures? Ne leur imposons-nous pas, dans une certaine mesure, une vulgarité, une rudesse que, sur la foi des idées reçues et faute d'avoir assez essayé, ou assez bien essayé, nous croyons leur propre?

Ceci concerne spécialement les garçons. Combien de fois ne l'avons-nous pas entendu ce cri de « virilité » qui découle tout naturellement de la séparation des sexes et des inhibitions de toutes sortes qui en résultent?

Pour vaincre celle de ses inhibitions qui s'attache au chant (au vrai), une règle presque absolue peut-être maintenant tirée de nos expériences. C'est d'éviter de charger de la direction, et surtout de l'enseignement des chants, une monitrice et (sauf naturellement le cas d'une colonie purement féminine) de confier de préférence ce rôle à un homme. C'est le meilleur moyen de délivrer de cette étiquette de « féminin » (c'est-à-dire pour les garçons « d'efféminé ») tout chant qui n'a pas cette note de brutalité qui le rend, paraît-il, digne des hommes.

N'est-on pas, du reste, frappé par l'absurdité sociale de l'idée selon laquelle les hommes et les femmes auraient chacun leurs chansons bien distinctes ? A moins que l'on ne réclame aussi pour les filles la fameuse « virilité » !

Autre remarque unanime sur le choix des moniteurs s'occupant plus spécialement du chant : la nécessité d'une compétence sérieuse, surtout pour le travail en ateliers. Les adolescents ont le goût du travail bien fait et n'aiment pas le bluff. Mais le succès ne dépend pas que du meneur de chant et je ne donne pas cher de lui, si compétent soit-il, s'il n'est pas soutenu par la solidarité active de l'équipe de moniteurs au complet.

Certes, le meneur de chant, comme tout autre moniteur, doit se soumettre à la critique de ses camarades, précieuse pour lui du reste, car ce n'est pas trop de toute l'équipe pour sentir et interpréter les réactions de la colonie, en déduire au jour le jour la ligne à suivre.

Mais tout signe public de désaccord ou de désaveu, surtout s'il prend l'aspect d'une moquerie, est un coup de poignard dans le dos de celui qui porte un des poids les plus lourds dans la conduite de la colonie et ceci ne doit pas être oublié. Ainsi la conquête des adolescents au chant commence-t-elle par celle des moniteurs.

RÉFLEXIONS SUR LE RÉPERTOIRE

Ces réflexions ont été choisies parmi de nombreux écrits de W. Lemit. Sans traiter dans leur entier les différents sujets abordés, elles reflètent les préoccupations de l'éducateur et du musicien.

Nous sommes certes de ceux qui pensent et qui n'ont cessé de dire qu'un éducateur doit être extrêmement attentif au contenu moral et idéologique des chansons qu'il veut proposer aux enfants.

Mais nous pensons aussi que, pour important qu'il soit, cet aspect des chansons n'est pas le seul qui compte, et que, parlant du chant comme d'un élément d'éducation, il est assez singulier de ne pas faire la moindre allusion à son influence sur le développement de la sensibilité et à son rôle comme élément de culture.

La chanson ne peut être un développement philosophique, ni une profession de foi abstraite. Elle vit de concret, de récits ou d'images et ce n'est guère qu'à travers le concret, à travers le récit ou les images qu'elle peut exprimer, avec plus ou moins de poésie, les sentiments et les idées.

C'est donc, à de très rares exceptions près, dans la mesure où les sentiments et les idées peuvent trouver des illustrations dans le concret qu'elle peut les servir.

A son échelle, la chanson folklorique ou populaire comme du reste toute chanson bien faite, ainsi que les harmonisations qui peuvent lui être ajoutées, procède des mêmes principes de construction musicale que la « grande musique ».

Il est donc possible de révéler à la jeunesse, par les chansons mêmes qu'elle chante, ces principes qu'elle pourra ensuite retrouver, par exemple à l'occasion d'auditions de disques, dans ladite grande musique, qu'elle aura ainsi acquis un moyen de mieux comprendre.

... « Soyons sérieux. Ce qu'on nous oppose tout d'abord, c'est le nombre, c'est l'adhésion d'une masse très nombreuse. C'est le fameux argument du « fait social »... qui doit évidemment être connu et pris en considération en tant que réalité, mais n'implique aucune obligation pour l'éducateur, si ce fait social est reconnu comme néfaste dans ses conséquences. Mais admettons même que l'engouement du grand nombre constitue en soi une justification. Alors pourquoi seulement pour la chanson? Pourquoi pas pour la « presse du cœur »? Pourquoi pas pour la mauvaise littérature, le mauvais cinéma, le mauvais théâtre, etc... »

... [L']étude des besoins populaires en matière de chansons... [amène]... à des distinctions fondamentales... telles celles qui existent entre le besoin d'entendre des chansons et celui d'en chanter soi-même, ou entre le besoin de chanter en groupe et le besoin de chanter individuellement.

... [Il convient] de dégager les caractéristiques de chaque genre, de discerner clairement ce qui (en dehors de tout jugement de valeur, qu'il est toujours très dangereux de lier systématiquement aux catégories) le rend propre ou impropre à la satisfaction de tel ou tel besoin : dans le domaine de la forme par exemple, l'importance de l'accompagnement instrumental pour les « chansons modernes ». Sous l'angle social, [on peut mettre] en lumière... la différence essentielle entre chanson folklorique et chanson « populaire » moderne, différence résidant non seulement dans le fait que l'une a été créée « par » et l'autre « pour » le peuple, mais aussi en ceci que la chanson moderne à l'opposé de la folklorique, n'est pas non plus chantée *par* le peuple, mais *pour* lui; par l'effet de cette sorte de délégation dont parle très bien Chris Marker à propos du « mythe de la vedette ».

... La chanson exerce sur le public une influence *musicale* considérable à laquelle doivent prêter très grande attention tous ceux qui se soucient d'éducation populaire, et cela d'autant plus qu'elle est moins évidente *a priori* que l'influence littéraire...

... La chanson moderne est aussi, et peut-être essentiellement, un spectacle. Nous voyons par là que le chanteur de chansons n'est pas seulement un chanteur mais aussi et peut-être principalement, un comédien d'une espèce particulière. Pour beaucoup de chanteurs d'ailleurs, et surtout par le cinéma, les deux professions arrivent à se confondre. De même, des acteurs font des tours de chant, des disques de chansons. Dans l'interprétation de la chanson, que ce soit par des solistes ou par des ensembles, l'élément visuel joue un rôle énorme.

Mais, même en faisant abstraction de ce facteur visuel, quoi de plus vrai que ce mot de « créateur » appliqué comme on sait par l'usage non à l'auteur ou au compositeur d'une chanson, mais aux artistes qui les premiers l'ont donnée en public. Une chanson (dans ce sens du mot), c'est, plus encore que n'importe quelle pièce de théâtre, non seulement une création de l'esprit de l'auteur, du compositeur, mais *l'interprétation* qui lui a donné vie. A preuve ce fait qu'une chanson médiocre mais chantée avec talent, « passe », et même pour ceux qui au théâtre n'accepteraient pas dans n'importe quelle interprétation une mauvaise pièce.

Lorsqu'on dit « une pièce d'Untel », c'est l'auteur que l'on nomme. Lorsque l'on parle des chansons de Tel ou Tel, c'est bien rarement les noms des auteurs ou des compositeurs qui sont prononcés, mais bien plus souvent celui du chanteur. Au centre de cette interprétation, qui si souvent « fait la chanson », il y a la personne de l'interprète, nous voulons dire sa personne privée.

Le chanteur est, disions-nous plus haut, un comédien d'une espèce particulière. Particulière aussi en ceci que si Martine Carol ou Gérard Philippe sont tour à tour, selon les films, Caroline ou Nana, Rodrigue ou le Prince de Hombourg, Montand lui (sauf naturellement quand il fait lui aussi du théâtre ou du cinéma) ne joue jamais *en tant que chanteur* qu'un seul rôle : celui de Montand. Son personnage se confond entièrement avec sa personne. Il joue en public sa personne privée. Il joue dans le privé son personnage public. Il n'y a pas de frontière pour lui entre vie privée et vie publique. Et nous touchons là au « mythe du chanteur »... Et en même temps à la fonction sociale du chanteur, qui va infiniment plus loin que d'apporter des satisfactions ou des émotions de l'ordre de la seule esthétique (à quelque niveau que l'on situe celle-ci). Et enfin à la responsabilité du chanteur, qui pour tant de gens et pour tant de jeunes est un type idéal non seulement de chant, mais de vie.

Parce que le chanteur, s'il a du talent (ou ce que son public considère comme tel) peut faire presque tout ce qu'il veut, son influence, esthétiquement et au-delà de l'esthétique, est vertigineuse.

Raison de plus pour des militants d'éducation populaire de faire prendre au public, à la jeunesse, conscience de tout cela afin de nous apprendre à *juger* ce qui nous arrive par ce truchement prestigieux, qui n'est pas toujours doublé d'une conscience sociale équivalente — et à nous en défendre au besoin...; à faire la distinction entre ce qui est bon ou mauvais, vrai ou faux, beau ou laid, sain ou malsain.

Nous devons reconnaître... qu'il y a lieu de faire des différences, qu'à l'intérieur de cette immense catégorie des « chansons modernes » indistincte pour tant de gens et même d'éducateurs tout n'est pas pareil, et que, même, il y a des choses qui s'opposent.

Mais *comment* faire cette distinction? C'est là que partout se glisse l'ambiguïté...

... Cette diversité dans les appréciations pourra-t-on nous dire, est une preuve d'objectivité et d'absence de parti pris. Oui, mais qu'en résulte-t-il finalement? L'équivoque. On sait qu'il y a du bon et du mauvais. Mais pour les reconnaître chacun au fond est renvoyé à sa propre appréciation.

Or [ne savons-nous pas] combien cette appréciation que nous pouvons prendre comme la manifestation de notre goût « personnel » est fabriquée de l'extérieur? Le public croit aimer une chanson parce qu'on la lui a imposée quand on dit « le public aime ça », mieux vaudrait dire : « on fait aimer ça au public ».

On ne peut toujours se défendre contre le charme de certaines rengaines...

... Mais ce charme, d'où le tiennent-elles ces rengaines? Du fait qu'elles sont rengaines? Pas le moins du monde. Ni non plus du simple phénomène de saturation. Mais du fait que cette saturation, qui s'est exercée à un moment donné de notre existence..., en a fait une partie de notre vie, une partie de notre être, que nous ne pouvons pas plus retrancher de nous-même que nous ne voudrions nous couper un doigt...

... C'est en un mot l'éternel conflit, chez celui qui prétend guider les autres, de l'objectivité et de la subjectivité, droit sacré de celle-ci tant que nous ne choisissons que pour nous, mais usurpation de notre personne dès qu'il ne s'agit plus d'elle, mais de ceux dont nous assumons à un titre quelconque l'éducation.

Ne pourrait-on pas dire qu'en un sens toute « l'éducation populaire », toute la « culture » sont là ? Que ces attachements subjectifs par lesquels nous nous incorporons littéralement les choses se portent vers l'authentique et il y a culture. Qu'ils se portent vers le déchet, et il y a anti-culture. On voit par là que notre rôle pourrait se définir, entre autres, par une défense des enfants et des adolescents — et avant tout par une défense de nous-même — contre la saturation par le médiocre.

De là la notion d'exigence que nous devons avoir à l'égard de la chanson, en raison précisément des pouvoirs de saturation dont elle dispose tant par sa forme que par les moyens mis en œuvre pour sa diffusion.

A PROPOS DE LA CHANSON FOLKLORIQUE

W. Lemit a écrit sur ce sujet les deux brochures publiées aux Editions du Scarabée.

La première, « Le Folklore et nous », définit avec précision les mots si souvent confondus de folklorique, populaire, ancien et régional, et indique ce que peuvent apporter, dans notre travail, les chansons folkloriques.

La deuxième, « Les Jeux chantés enfantins du Folklore français », après avoir rappelé quelques idées fondamentales sur le chant et le mouvement chez les enfants, étudie l'origine des jeux chantés, leurs formes et leurs contenus, leur valeur et l'emploi que nous pouvons en faire.

Le terme de « folklorique » s'applique à des chansons qui, par leur origine historique et sociale, par les fonctions qu'elles ont eues, par leurs caractéristiques de contenu et de style, se distinguent très profondément de toutes les autres...

... On ne peut se défendre d'une certaine mélancolie à l'évocation de toutes ces coutumes souvent si belles, aujourd'hui mortes ou agonisantes, mais rien ne serait plus faux que de prôner un retour pur et simple au folklore. Ce serait dégrader au rang de vain simulacre des traditions dont la plupart ont perdu à jamais leur signification par rapport à l'homme.

Cependant, beaucoup de choses du folklore — nous le savons par les chants et la danse — peuvent et doivent vivre encore et nous pouvons tirer de lui de précieuses leçons de vie collective...

... Nulle part autant que dans le folklore de notre pays nous ne trouvons une telle floraison de chansons, aussi charmantes ou émouvantes par leur inspiration que belles par leur poésie et leur musique.

Rien de plus sobre cependant que le style de ces chansons et c'est ce qui les rend propres à notre objet : ce sont en effet les plus parfaits modèles de chansons collectives. Collectives par le fond, car les générations de chanteurs les ont dépouil-

lées de tout ce qu'elles pouvaient avoir de personnel, d'affecté. Collectives par la forme, parce que façonnées à la mesure de ses moyens par un peuple qui en fit ces chefs-d'œuvre de grâce et de force.

Pour nous, que représente-t-il donc, ce folklore ? Essentiellement un héritage, dans lequel, comme dans beaucoup d'héritages, nous trouvons trois sortes de choses : ce qui a conservé sa valeur ou en a éventuellement acquis une nouvelle, ce qui ne nous intéresse plus que comme souvenir, et ce qui ne peut plus nous servir à rien.

Un tel tri s'impose particulièrement à nous, éducateurs, dont l'unique recherche doit être celle de ce qui peut être utile à la jeunesse au service de laquelle nous nous sommes placés. Or, nous ne devons pas oublier que la jeunesse n'a pas de « besoins folkloriques ». Elle a besoin de chanter, de danser, de jouer, de créer, de ses mains, etc. Nous sommes plus que quiconque persuadés que le folklore offre de grandes ressources pour répondre à ces besoins, ou à certains d'entre eux. Mais nous ne pensons pas qu'il puisse à lui seul en satisfaire intégralement aucun. Il est important d'ailleurs de souligner que l'une des raisons fréquentes de ce décalage entre les éléments folkloriques et les besoins de la jeunesse réside dans le fait que ces éléments dépassent ces besoins, non certes tels qu'on pourrait le formuler théoriquement, mais tels que la satisfaction en est pratiquement accessible, dans le dénuement de ses moyens actuels, à notre jeunesse d'aujourd'hui. Ainsi, combien voyons-nous de danses splendides réduites à une pitoyable caricature par l'inconscience de ceux qui n'ont pas saisi que les possibilités de leur instrument corporel, ou de celui des jeunes dont ils s'occupent, sont sans rapport avec celles que le danseur traditionnel avait reçues du milieu dans lequel il avait grandi.

Je pense donc, pour toutes ces raisons, que vouloir faire revivre le folklore pour le folklore est un abus et une chimère que l'idée d'une culture populaire exclusivement ou essentiellement folklorique est dénuée de tout réalisme, en d'autres termes que notre attitude doit consister à mettre le folklore au service de l'éducation, et non l'éducation au service du folklore.

A PROPOS DES CHANTS DE LA VIE COLLECTIVE

La jeunesse en vacances a besoin de chansons qui exaltent la réalité même de ces instants si intensément vécus, l'exaltante liberté, la chaude fraternité, la grisserie de l'aventure, les charmes de la nature, les heures plaisantes, ardentes, émouvantes de cette vie où le chant trouve si naturellement sa place, et puis aussi, au-delà de cette étroite communauté des camarades de vacances, celle de tous les enfants du monde...

Mais ces chansons, nous sommes bien loin encore de les posséder en quantité et en variété suffisantes.

C'est qu'il s'agit d'un genre nouveau, né lui-même d'un besoin nouveau, puisqu'il n'y a guère que quelques dizaines d'années que sont apparus les mouvements de jeunesse, les auberges, les colonies et camps de vacances...

Les chansons que l'on n'a pas, il faut les faire, ou du moins essayer. C'est ce qu'ont fait certain nombre de personnes, et notamment, quelques instructeurs des C.E.M.E.A. (*).

Chacun avec ses dons, chacun avec ses moyens, chacun avec son tempérament, ils ont eu en commun, et c'était leur force, d'être très activement mêlés au grand mouvement actuel des vacances collectives d'enfants et d'adolescents, ce qui leur a permis de ne rien mettre dans leurs chansons qu'ils n'aient vécu et senti réellement.

Ils ont eu aussi en commun, et c'est leur mérite, de comprendre qu'une inspiration, si heureuse et si sincère qu'elle soit, n'est encore que la promesse d'une belle chanson, et que celle-ci ne s'accomplit vraiment que par un effort souvent aride, un choix souvent douloureux, car une chanson n'est pas chose si facile à bien faire. Et tout ce qui est fait pour la jeunesse doit être bien fait.

A PROPOS DES CHANTS DE DETENTE

Au terme de « chants de détente », William Lemit préférait celui de « chansons-jeux », proposé d'ailleurs par des stagiaires et qui exprime mieux la nature même de ces chansons et la fonction qu'il leur souhaitait voir prendre dans la vie collective.

Nous ne pensons pas qu'il y ait entre nous de grands désaccords sur l'intérêt et même la nécessité qu'il y a à faire, dans les répertoires que nous proposons à l'enfance et peut-être plus encore à ceux destinés aux adolescents, une place non négligeable à ces chants qui par leur fantaisie, leur cocasserie, leur humour, leur absurdité voulue, leur caractère plus ou moins marqué de jeu verbal, parfois leur accompagnement par le geste, répondent à un besoin indiscutable de la jeunesse.

A celle-ci, ils apportent un élément de gaité, une occasion de s'amuser — ce qui est toujours appréciable!

Ils nous fournissent un des moyens de cette détente dont nous sentons à bien des moments la nécessité pour l'équilibre du psychisme de la vie collective.

C'est ici que nous rencontrons le problème de conscience qui ne se situe pas à vrai dire au niveau du chant, pas plus qu'à celui du jeu, de la danse, de l'usage des moyens « audio-visuels », de la conversation, mais au niveau du comportement général, fonction lui-même de la notion que les responsables d'une collectivité peuvent se faire de la « détente »

(*) William Lemit fut un des premiers à prendre conscience de ce besoin. Il écrivit lui-même un nombre important de chansons pour la jeunesse. De plus, il accorda ses conseils et son aide généreuse à tous ceux qui lui soumettaient leurs créations.

Il ne doit pas nous échapper que sur ce point s'affrontent de façon plus ou moins flagrante autour de nous — voire en chacun de nous — deux conceptions radicalement opposées, sinon sur le plan des idées réfléchies, du moins dans les attitudes de fait des éducateurs.

Il s'agit de savoir si l'on considère qu'il ne saurait y avoir de détente que dans le reniement de tout ce que l'on prétend être — ou ce que l'on veut imposer aux autres d'être — le reste du temps, ou au contraire, que la détente, tout en correspondant à un moment, à un état intérieur particulier, n'introduit pas nécessairement une rupture dans l'harmonie de la personnalité de chacun et de la vie du groupe.

La première de ces conceptions, nous la rencontrons à son point extrême dans le cas, qui existe malheureusement, de ce directeur particulièrement dur, exigeant avec les enfants et les moniteurs, plus soucieux d'accabler ceux-ci de reproches que de les aider à prévenir et à surmonter les difficultés, et qui croit rétablir ce qu'il appelle « un équilibre » en se faisant un beau soir l'organisateur du chahut, en incitant au déchaînement vulgaire, au laisser-aller dans tous les domaines, en donnant lui-même l'exemple de la violation de toutes les règles qu'il impose d'ordinaire avec tant de sévérité. Non, on ne rétablit pas un équilibre en passant d'une outrance à l'autre. On crée un équilibre en évitant l'outrance dans un sens comme dans l'autre.

En ramenant les choses à la proportion de nos problèmes immédiats, tout ceci doit nous rendre sensibles au fait que toute détente qui est une explosion est une mauvaise détente — laquelle du reste condamne avant tout ce qui l'a précédée, en la rendant inévitable.

Ceci étant dit, qui ne se rapporte d'ailleurs qu'indirectement à notre propos d'aujourd'hui, l'idée doit s'imposer à nous que tous les moyens que nous pouvons employer à créer la détente ne sauraient être trouvés, de même que l'ensemble des éléments de notre travail, que dans le domaine de la qualité. Il est d'autant plus important de le comprendre et de le faire comprendre qu'il y a sans aucun doute de ce côté-là de grandes tentations de facilité pour les moniteurs.

Que ces derniers ne soient pas indifférents à la satisfaction de se faire parmi les enfants une certaine popularité, ou que simplement et de façon honnête, ils croient pouvoir résoudre en recourant à des moyens douteux, comme par exemple des chants de mauvais goût mais qui leur semblent « accrocheurs », le problème angoissant pour eux de leurs rapports avec les enfants en leur rappelant que l'on paie toujours, tôt ou tard, le prix de la démagogie.

Ainsi voyons-nous que dans tous les domaines, notre souci d'un apport culturel respectueux de la dignité de chaque enfant considéré en tant qu'individu s'identifie absolument, dans les exigences qu'il nous impose, aux conditions nécessaires à une vie collective harmonieuse.

Nous ne doutons donc pas de trouver l'adhésion de chacun en posant en principe que nous devons nous refuser, dans le répertoire des chants de détente comme dans tout autre, toute concession à la vulgarité.

Mais cela est-il vraiment possible? Est-il possible de trouver des chants, qui, sans bêtise et sans grossièreté, soient propres à créer cette forme particulière de joie, exubérante peut-être mais jamais dégradante, que nous attendons d'un tel répertoire?

A cette question, nous répondons résolument : oui, et nous ne croyons pas même nécessaire de donner les exemples qui le prouveraient et qui, nous en sommes sûrs, rencontreraient l'assentiment de tous.

Mais, à côté de ces cas indiscutables, bien d'autres chants, nous le savons, peuvent prêter à discussion, et c'est là que se pose l'autre problème, celui de leur appréciation.

Celle-ci est d'autant plus délicate qu'il nous est toujours difficile de discerner dans l'impression de vulgarité que nous donne une chanson que nous entendons chanter, ce qui est le fait de la chanson elle-même, et ce qui n'est imputable qu'à la façon dont elle est chantée.

A PROPOS DES CHANTS DE CIRCONSTANCE

Le chant de circonstance ne vaut et ne réussit qu'en tant que possibilité offerte à l'enfant d'exprimer un sentiment qu'il éprouve réellement. Son véritable sens est de parsemer de mille « fêtes » (au sens folklorique du terme, c'est-à-dire de fêtes données par tous à tous) la vie collective. Fêtes le plus souvent infimes, mais bien précieuses par la joie et l'émotion dont elles tissent et embellissent les journées et par le sentiment de fraternité qu'elles développent.

Cela dit, je trouve qu'on a tout à fait raison de blâmer, non le chant de circonstance, mais son abus. Il est trop clair... qu'un chant perd tout son charme et toute sa raison d'être et devient aussi odieux que vain s'il se transforme en un acte purement mécanique, en une convention purement formelle...

... Le manque de variété du répertoire actuel rend plus grand encore ce danger d'usure rapide de chants trop souvent répétés.

Mais le chant de circonstance, même suffisamment renouvelé, ne doit pas être un rite inexorable...

... En cette matière comme en toute autre, il ne faut pas s'enfermer dans un système dogmatique... mais se laisser guider par une intelligence et une sensibilité sans cesse soucieuses du bien-être matériel et moral des enfants.

A PROPOS DU CHANT EN PLEIN AIR

Le chant de marche et de promenade.

Le chant d'un groupe d'enfants ou d'adolescents en marche peut être une manifestation hautement musicale, ne comportant aucun risque pour les voix. Il faut bien entendu pour que cela soit possible que les circonstances extérieures ne comportent aucune de ces contre-indications que nous ne signalons jamais avec assez d'insistance. Il faut aussi que les chants exécutés soient bien choisis et nous avons été les premiers à définir les exigences de structure et de contexture auxquelles ils doivent répondre pour cela. Il faut enfin que le chant soit du chant et

non une série de ces rauques aboiements qui pour certains sont la manifestation la plus sûre de la virilité.

Mais si toutes ces conditions sont remplies, on peut dire que loin de gêner les chanteurs dans le contrôle de leur respiration, le chant marché devient un exercice respiratoire de premier ordre et que les enfants ne respirent jamais aussi bien dans le chant, qu'en marchant.

Les rondes, jeux chantés, chansons à danser.

On peut s'exprimer de même façon à propos des rondes et jeux chantés traditionnels aussi bien que des libres associations du mouvement au chant, réalisées dans les conditions exposées par H. Goldenbaum dans l'avant-propos de ses *Chansons à danser* (1).

On sait combien, par contre, nous nous opposons à la grave faute... qui consiste à faire exécuter par des enfants ou des adolescents des danses folkloriques proprement dites en les accompagnant de leur propre chant, alors que les exigences du mouvement de la danse sont incompatibles avec les besoins respiratoires du chant, cela d'autant plus qu'il s'agit presque toujours de mélodies de type instrumental caractérisé.

A PROPOS DES TRADUCTIONS

La traduction des chansons offre une solution apparente au problème des paroles. Mais c'est une solution que l'on achète bien cher, car elle sacrifie la plus grande partie de la valeur des chansons.

Ce problème de la traduction mériterait qu'on le traite de façon moins rapide. Tous ceux qui ont essayé avec sérieux de le résoudre savent combien il est difficile de trouver en même temps une équivalence de style (voir la fadeur des traductions françaises des poèmes souvent admirables sur lesquels Schubert, Schumann, Mendelssohn ont écrit leur *Lieder* et leurs chœurs), quelles difficultés les contraintes de la poésie réglée : mètre et rime, d'importance primordiale dans la chanson opposent à ce transfert; quels obstacles quasi insurmontables constituent les lois mêmes de l'association du langage à la mélodie, qui déterminent étroitement la place des accents verbaux et créent ainsi un conflit entre la forme et le fond.

Il faut aller plus loin encore et dire la liaison étroite qui existe entre l'expression mélodique d'un peuple et les sonorités de sa langue. Si bien traduits, si bien chantés qu'ils soient, *les Bateliers de la Volga* en français ne seront jamais *les Bateliers de la Volga*, mais seulement leur pâle reflet.

(1) Aux Editions du Scarabée, Paris, 3, rue de la Montagne-Sainte-Genève.

Et imaginez maintenant *La Claire Fontaine* ou *Trois jeunes tambours* en russe, en allemand ou en anglais!

Avec l'expérience d'avoir enseigné à des adolescents et même à des enfants des chants dans toutes sortes de langues, et celle d'avoir fait chanter en français des gens de toutes sortes de pays, je suis persuadé qu'une chanson étrangère, si elle est vraiment belle, et d'autant plus qu'elle est plus populaire, nous apporte beaucoup plus lorsque nous nous efforçons, même maladroitement, de la dire dans son texte original plutôt que lorsque nous portons atteinte à son essence, même en dissociant ses deux éléments indissociables : poésie et mélodie.

A PROPOS DU CHANT A PLUSIEURS VOIX

Plus que jamais, nous maintenons notre conseil d'écarter tout chant à plusieurs voix, sous quelque forme qu'il se présente, des répertoires des petits de moins de huit ans. Leur imposer prématurément ce mode d'expression, qui ne correspond pour eux à rien de véritablement ressenti, gâche pour l'avenir les chances de développement normal de leur sensibilité harmonique tout en déflorant et en dévaluant auprès des plus grands des formes de chant qui correspondent à leurs besoins propres.

Chez les moyens, et plutôt chez les 10-12 ans que chez les 8-10 ans, nous pensons que le chant à plusieurs voix peut faire une entrée discrète, limitée en général aux canons, et aux chants harmonisés à deux voix moyennes, c'est-à-dire avec un souci de restriction des tessitures, de stricte homophonie du contrepoint, de mélodisme aussi grand que possible à la seconde voix, de sauvegarde de la ligne de chant originale par renonciation à tout croisement, qui leur permette d'entrer de façon aussi naturelle que possible dans ce que nous appelons le « chant commun », et, au-delà de toute contrainte même légère, dans le chant spontané des enfants.

Mais c'est chez les grands, pré-adolescents et adolescents, que le chant à plusieurs voix peut et doit prendre tous ses droits, au moins dans les formes faciles qui viennent d'être mentionnées, et éventuellement, dans la mesure du possible, sous les aspects un peu plus complexes des harmonisations à deux ou trois voix égales, deux, trois, voire quatre voix mixtes, qui existent pour beaucoup de chansons, en particulier folkloriques, de nos répertoires habituels.

Nous avons pendant des années tenu à l'égard du chant à plusieurs voix un langage sensiblement différent, qui mettait l'accent principal sur la prudence.

Cette attitude nous était inspirée par la constatation du décalage existant entre les exigences techniques du chant à plusieurs voix et les moyens vocaux et musicaux de jeunes dont la plupart n'ont jamais vécu la phase d'une expression mélodique véritable.

Cette constatation n'a rien perdu de sa vérité à nos yeux, mais l'expérience nous a appris à donner le pas sur elle à une autre considération, qui est l'attrait indiscutable que présente pour la jeunesse le fait de chanter à plusieurs voix.

Il n'est pas exagéré de dire que, dans beaucoup de cas, la seule chance que l'on a de pouvoir intéresser un groupe d'adolescents au chant réside dans le fait que ce chant est à plusieurs voix.

Ce facteur psychologique est si fort qu'il contrebalance l'élément purement technique. Aucun éducateur d'adolescents ne nous contredira sans doute si nous affirmons qu'il vaut toujours mieux avec eux avoir à lutter (dans certaines limites évidemment) contre des difficultés d'ordre technique si leur bon vouloir est acquis, plutôt que d'affronter leur indifférence vite muée en opposition, ce qui est en vérité la pire des situations.

Ce n'est pas un paradoxe que de dire qu'ils réussissent souvent mieux les choses difficiles que les choses faciles, parce qu'ils font les premières avec intérêt et les autres sans intérêt, et que c'est la difficulté même qui dans bien des cas est le ressort de leur intérêt. Pourquoi? Apparemment parce que c'est cette difficulté qui donne à leur entreprise un certain « standing » qui, en l'égalant au niveau des réalisations du monde adulte, le dispense de tout soupçon de puérilité...

... Trop souvent les groupes que nous faisons chanter n'ont pas au départ (et cela se voit à l'exécution) de véritables « sensations harmoniques », pour eux le chant à plusieurs voix n'est souvent d'abord qu'un jeu prestigieux au cours duquel ils sont sensibles par instants aux consonances les plus faciles (tierces ou sixtes) tandis que le reste du temps, la juxtaposition des sons simultanés reste pour leurs oreilles, plus ou moins gratuite et sans signification particulière.

La preuve? Ce sont les canons, les parties de chœurs qui se déforment, rendant l'harmonie cacophonique sans que personne s'en choque. Ce sont les harmonisations à quatre voix dont on ne garde par exemple que les deux plus élevées, croyant ainsi chanter un chant à deux voix sans s'apercevoir que ça ne sonne pas... Ce sont des « secondes » voix improvisées qui, dès qu'elles s'écartent de la tierce tombent dans l'incohérence complète sans porter atteinte au plaisir et à la fierté de celui qui s'y livre, ni à l'admiration de ceux qui l'écoutent. Ce sont ces « pseudo-harmonisations » que l'on ose parfois imprimer...

... Bien loin de nous... l'idée de condamner de tels essais, à la condition toutefois que, laissant de côté toute présomption, on les prenne, en toute humilité, pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire pour un jeu sans durée, une tentative qui n'a de valeur qu'en soi, et dont on n'a pas le droit d'imposer aux autres les résultats sans vérification de leur qualité. Nous ne les évoquons que pour montrer combien des gens, qui se croient — souvent à juste titre — plus doués et plus formés musicalement que les autres sont désorientés dans le domaine de leurs sensations harmoniques.

Comment donc attendre d'eux — et à plus forte raison des autres — qu'ils discernent la différence entre une musique contemporaine « bourrée de fautes selon les traités » et le simple chaos sonore, s'ils n'ont tout d'abord appris à vivre pleinement les consonances pures et les dissonances amenées selon des lois qui ne sont pas des recettes arbitraires, mais résultant de données acoustiques immuables et intemporelles. On ne peut guère espérer sauter d'étapes — et surtout pas la première — sur ce trajet qui mène du plus aisément, du plus sûrement perceptible jusqu'au plus raffiné. Et à vouloir gagner du temps, on risque fort d'en perdre!

A PROPOS DE L'ADAPTATION DU REPERTOIRE AUX AGES

Nous savons certes parfaitement que des « petits » et même des « moyens » sont souvent, dans une chanson qui pourtant n'est pas tellement « de leur âge », sensibles à une séduction purement mélodique, ou même à celle de sonorités verbales dont le sens réel cependant leur échappe, l'élément affectif jouant fréquemment aussi un rôle important dans ces réactions.

Un éducateur peut estimer toutefois qu'il ne lui appartient pas de proposer aux enfants de telles chansons, mais bien plutôt celle qu'il estime pouvoir répondre le mieux, à tous points de vue, à leurs intérêts, à leurs expériences, à leur forme de sensibilité comme à leurs possibilités d'expression musicale et vocale.

A cette considération s'en ajoute une autre : nous ne sommes que trop instruits par une ingrate expérience des conséquences désastreuses qu'a pour notre travail auprès des adolescents — et même des « pré-adolescents » — le galvaudage prématuré de répertoires répondant pourtant parfaitement à leurs besoins propres, mais qu'ils repoussent avec horreur, marqués qu'ils sont à leurs yeux du sceau de la puérité. Cela parce qu'on les leur a fait pratiquer à eux-mêmes étant enfants, ou parce qu'ils les ont entendu pratiquer par des enfants autour d'eux. Ce galvaudage, qui résulte comme nous le savons d'une erreur constante de l'éducation telle qu'elle est trop souvent conçue (c'est-à-dire partant toujours, dans son impatience, des choses et non des enfants) n'est du reste nullement particulier au chant et nous pourrions en trouver bien des exemples dans les autres domaines d'activités, qu'il s'agisse de jeu ou de sport, de danse ou de travail manuel. A l'égard de ces « grands » hypersensibles à tout ce qui peut les porter à croire, de notre part, à une intention de les maintenir en état d'enfance, l'idée même que nous nous faisons de notre rôle auprès d'eux, aussi bien que l'habileté la plus immédiate, nous commandent inversement d'écarter de nos propositions tout ce qui serait, par le contenu ou la forme, au-dessous de leur âge.

En ce qui nous concerne, et en dépit de ces soucis, nous avons malgré tout toujours hésité, dans notre crainte constante de l'arbitraire, à étiqueter de façon trop catégorique les chansons selon les âges, et nous entendons garder encore beaucoup de prudence à ce point de vue.

Cependant, les erreurs flagrantes que nous constatons à tout instant autour de nous, nous ont amenés à nous prononcer à ce sujet avec une précision croissante, rendue possible par ailleurs par l'élargissement et l'approfondissement de notre propre expérience.

A PROPOS DE L'ADAPTATION DU REPERTOIRE AUX FILLES ET AUX GARÇONS

Bien qu'il y ait là, nous le savons tous, un problème qui doit indiscutablement retenir notre attention, nous pensons qu'il serait à la fois faux et dangereux de le placer sur le même plan que celui qui se rapporte aux âges.

L'évolution des goûts, des besoins, des moyens selon les âges, même si elle est plus ou moins influencée par une forme donnée de civilisation, reste néanmoins un fait essentiellement naturel, biologique pourrait-on dire, lié au développement normal de chaque individu.

Il nous semble par contre beaucoup plus difficile de démêler ce qui, parmi les préférences manifestées par chaque sexe, doit être considéré comme l'effet d'une tendance purement instinctive, et ce qui n'est éventuellement que le reflet de certaines idées acquises qui pèsent sur l'enfance, et plus encore sur l'adolescence, au même titre que sur le monde des adultes. Ce que l'on peut constater en tout cas, c'est que dans la vie sociale, économique, politique, culturelle de notre temps, bien des préjugés des siècles précédents quant aux aptitudes respectives des sexes, s'écroulent comme château de cartes, c'est que dans toute éducation — et surtout dans toute co-éducation — où garçons et filles ne sont pas poussés vers des modes systématiquement différenciés d'activités ou d'expression, leurs réactions spontanées sont souvent, malgré l'influence persistante du monde extérieur, un démenti formel aux idées consacrées.

Ceci doit nous mettre en garde contre une attitude qui n'est pas sans une certaine parenté avec le racisme et qui, prétendant donner à chacun son dû, est de fait surtout déformante par ce qu'elle impose, mutilante par ce qu'elle interdit *a priori*.

Opposer par principe, d'après de tels critères, des répertoires « garçons » à des répertoires « filles » serait donc à notre avis une grave faute.

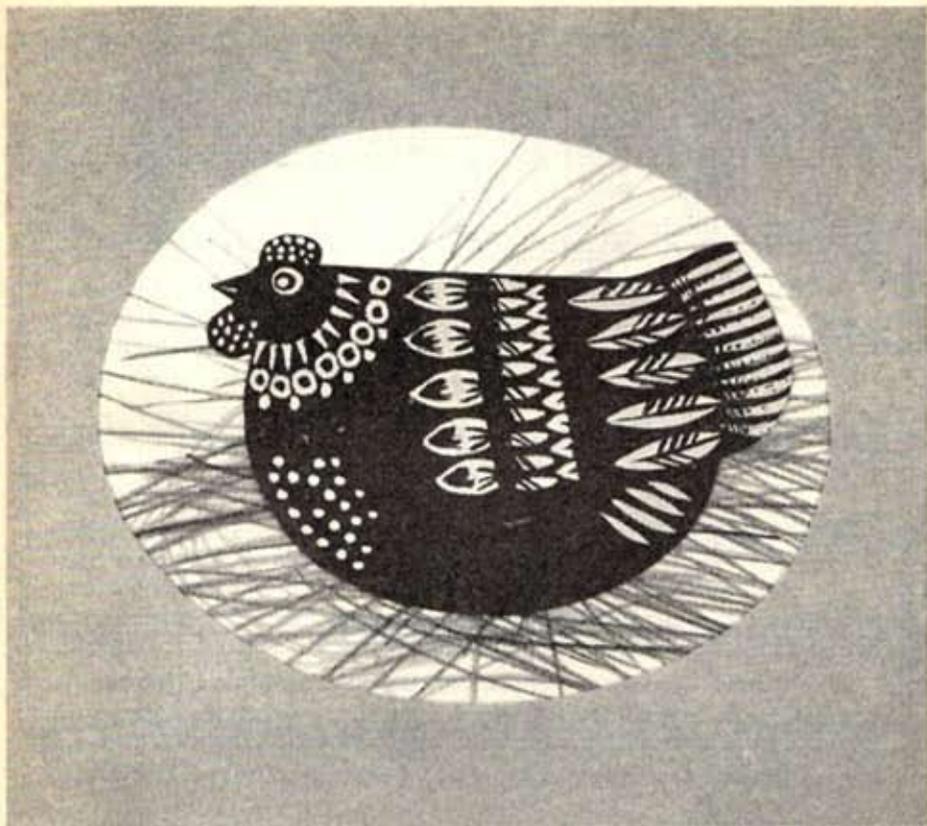
Regretter cet état de choses n'est pas cependant vouloir ignorer la réalité de réactions que nous ne pouvons que trop fréquemment observer, même si nous sommes portés à penser qu'elles sont surtout l'effet d'un conditionnement.

C'est pour tenir compte de ces réactions, quoi que nous en pensions, que nous conseillerons aux moniteurs d'infléchir leur répertoire, tout au moins dans les débuts de la vie collective, vers les genres les plus susceptibles d'emporter l'adhésion.

Puisqu'en définitive le problème de l'expression par le chant est un problème de culture musicale et littéraire, pourrait-on concevoir que cette culture doive être différente selon les sexes ?

Là encore le réalisme doit nous inviter à tenir compte, toujours dans les limites de la qualité, des habitudes et goût plus ou moins restrictifs acquis.

Mais cette précaution éventuelle ne doit être envisagée que sous l'angle de l'habileté pédagogique sans jamais nous faire dévier, que ce soit consciemment ou non, vers une notion de « culture de classe » qui serait contraire à tous les principes qui guident notre action.



Robert Lelarge - 67

dors ma poulette

Exécution: Deux voix de femmes ou d'enfants et deux voix d'hommes.

Voix de femmes ou d'enfants

Voix d'hommes

FIN

Do-do, dors ma poulette, Do-do, dors mon poulot.
 Do-do, ma poulette, Do-do, mon poulot.
 Do-do, do-do, Do-do, do-do.

U-ne pou-le blan-che Est là dans la gran-ge,
 Qui va faire un-pe-tit co-co, Pour l'enfant qui va fair'do-do.
 Qui va faire un-pe-tit co-co, Pour l'enfant qui va fair'do-do.
 Qui va faire un-pe-tit co-co, Pour l'enfant qui va fair'do-do.
 Qui va faire un-pe-tit co-co, Pour l'enfant qui va fair'do-do.



le ciel s'étend

Le ciel s'é-tend à l'in-fi-ni, La
 paix descend sur ter-re, Mys-tè-re De la nuit.



aux chemins

Nous publions la chanson « Aux Chemins » sous deux formes : la première dans le ton de fa pour être chantée à l'unisson, la seconde, harmonisée à quatre voix mixtes dans le ton de sol plus favorable à une exécution chorale.

1

Aux chemins du vas-te monde, Nous voulons al-
 ler u-nis, Si la terre est vrai-ment ron-de
 Nous re-vien-drons bien i-ci. Aux chemins du
 vas-te monde, Nous voulons al-ler u-nis

2

Dans les yeux de chaque fille
 Nous voulons mirer nos cœurs
 Et dans son regard qui brille
 Éprouver notre bonheur.

3

Aux amis de toutes races
 Nous voulons donner la main.
 Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse
 Ils sont nos frères humains.

Voix de femmes ou d'enfants

Voix d'hommes

Aux chemins du vas-te monde Nous voulons al-
 Aux chemins du vas-te monde Nous voulons al-
 Aux che-mins du vas-te mon-de Nous voulons al-
 Aux che-mins du vas-te mon-de Nous voulons al-

ler u-nis. Si la terre est vrai-ment ron-de
 ler u-nis. Si la terre est vrai-ment ron-de
 ler u-nis. Si la terre est vrai-ment ron-de
 ler u-nis. Si la terre est vrai-ment ron-de

Nous re-vien-drons bien i-ci. Aux chemins du
 Nous re-vien-drons bien i-ci. Aux chemins du
 Nous re-vien-drons bien i-ci. Aux che-mins du
 Nous re-vien-drons bien i-ci. Aux che-mins du

vas-te monde Nous voulons al-ler u-nis.
 vas-te monde Nous voulons al-ler u-nis.
 vas-te mon-de Nous voulons al-ler u-nis.
 vas-te mon-de Nous voulons al-ler u-nis.

Exécution: Deux voix de femmes ou d'enfants et deux voix d'hommes.

BIBLIOGRAPHIE

RECUEILS DE CHANTS ET DE CHŒURS

LA RONDE DU TEMPS (6)

91 chants de circonstance de 1 à 4 voix égales ou mixtes, avec ou sans accompagnement de flûte douce, de guitare ou autres instruments.

ENSEMBLE (6-7)

17 chansons nouvelles à 1 ou 2 voix, 15 chansons folkloriques à 2 voix, 24 rondes et jeux chantés avec les évolutions.

VACANCES (7)

24 chants réalisés par les instructeurs des C.E.M.E.A.

ÉTÉ (7)

Chansons nouvelles à l'unisson ou à plusieurs voix.

QUITTONS LES CITÉS (6)

6 chansons de marche à 2 voix.

CHANTE, CHANTE (1)

Chants pour la jeunesse (avec GEOFFRAY, LIEBARD et SERREAU).

CHANTS DE LOUVETEAUX (2)

42 chansons (avec H. ROSSANO et E. GUILLEN).

CHANSONNIER DES ÉCLAIREURS ET DES ÉCLAIREUSES (2)

160 chansons à une ou deux voix.

BOUQUET BERRICHON (6)

(Petite musique, 2^e cahier) 6 chansons folkloriques pour chant et flûte douce, ou 2 flûtes douces.

DIGUE DON DA DONDAINE (6)

(Petite musique, 7^e cahier) 8 chansons folkloriques à 3 voix égales (avec Louis LIEBARD).

LA FLEUR AU CHAPEAU (6)

(2 volumes) 63 chansons de 1 à 4 voix égales ou mixtes, avec ou sans accompagnement de flûtes douces et de guitare, 67 morceaux pour 1 à 4 flûtes douces ou tous autres instruments.

VOIX UNIES (2-6)

40 chansons folkloriques harmonisées à 2, 3 et 4 voix égales ou mixtes.

VOIX AMIES (6-7)

40 chansons folkloriques harmonisées à 2, 3 et 4 voix égales ou mixtes.

FILLES ET GARÇONS (7)

Harmonisations de 48 chansons françaises présentées par W. LEMIT.

LA VIE DU GARÇON (7)

10 chansons folkloriques légères harmonisées à 3 voix égales, présentation de Patrice COIRAULT.

LA GUIRLANDE (3)

(1^{er} volume) 30 chansons folkloriques à 3 voix égales (avec César GEOFFRAY).

NOS CHANSONS POUR LES JEUNES (4)

70 chansons folkloriques et populaires.

GUITARE DE FRANCE (7)

96 chansons folkloriques avec accompagnement de guitare et commentaires techniques.

AU P'TIT BOIS CHARMANT (7)

40 jeux chantés pour petits et grands.

40 CHORALS DE J.S. BACH (8)

Avec paroles françaises.

TERRE DES ENFANTS (5)

Une petite cantate à 4 voix mixtes.

PETITE CANTATE POUR NOËL (5)

A 4 voix mixtes.

CHŒURS SÉPARÉS

CHŒURS A 4 VOIX MIXTES (6)

QUITTONS LES CITÉS

LE VENT

NOUS AIMONS

VENEZ AVEC NOUS

LA MAIN DANS LA MAIN

NOUS PARTONS

MARCHONS DANS LE VENT (Avec AMIOT et RIONDET).

ENSEMBLE

A BIENTOT

IL FAUDRAIT FAIRE UNE CHANSON

CHANT DE L'USINE

NOTRE PAYS

CHŒURS A 4 VOIX D'HOMMES (6)

LA MAIN DANS LA MAIN

VENEZ AVEC NOUS

CHŒUR A 3 VOIX ÉGALES (6)

L'APPEL DE LA ROUTE (avec REGRETTIER).

CHŒUR A 3 VOIX MIXTES (7)

ENFANTS DE L'ÉTÉ

BROCHURES

LE FOLKLORE ET NOUS (7)

LES JEUX CHANTÉS ENFANTINS DU FOLKLORE FRANÇAIS (7)

FAIS-NOUS CHANTER (6)

Le livre du meneur de chant (Epuisé).

1. Aux Editions Billaudot. — 2. Aux Editions des Eclairreurs de France. — 3. Aux Editions Henry Lemoine et Cie. — 4. Aux Editions Philippe Parès. — 5. Aux Presses d'Ile-de-France. — 6. Aux Editions Rouart, Lerolle et Cie. — 7. Aux Editions du Scarabée. — 8. Aux Editions du Seuil.

1. Aux Editions Billaudot. — 2. Aux Editions des Eclairreurs de France. — 3. Aux Editions Henry Lemoine et Cie. — 4. Aux Editions Philippe Parès. — 5. Aux Presses d'Ile-de-France. — 6. Aux Editions Rouart, Lerolle et Cie. — 7. Aux Editions du Scarabée. — 8. Aux Editions du Seuil.

Articles de William Lemit publiés dans "Vers l'Éducation Nouvelle"

	<i>Numéros</i>	
Activités et techniques	26 septembre	1948
Chant à la colonie (Le)	32 mai	1949
Chant en colonie de vacances (Le)	5 août	1946
Chant en maisons d'enfants (Le)	43 juin	1950
Chants de circonstance (Les)	11 avril	1947
Chants de rassemblement (Les)	12 mai	1947
Coirault Patrice (hommage funèbre, p. 28)	129 janv.-fév.	1959
Colonie de vacances et maisons d'enfants	2 août	1946
Comptines à la radio (Les) (rubrique « Informations », p. 34)	117 oct.-nov.	1957
Condition du moniteur (La)	6 septembre	1946
Directeurs de colonie de vacances et le chant (Les)	121 avril	1958
Disques à la colonie de vacances (Les)	135 août	1959
	136-137-138	1959
Éducation nouvelle à l'école (L')	123 juin	1958
Folklorique, populaire, ancien, régional	91 avril	1955
	93-95-96	1955
Jeux chantés enfantins du folklore français (Les)	69 février	1953
	70-71-72-73	1953
Justifications et but des vacances collectives organisées pour pré-adolescents	157 novembre	1961
Justification et but des vacances collectives organisées pour pré-adolescents et adolescents	155 septembre	1961
Marionnettes et musique	168 décembre	1962
Répertoire international (Le)	114 juillet	1957
Réunions internationales sur l'éducation musicale (Deux)	87 novembre	1954
Stage chant et danse? (Que nous a apporté le...)	122 mai	1958
Analyse du livre de Patrice Coirault : « Formation de nos chansons folkloriques »	193 juin	1965
Analyse du livre de Jean-Michel Guilcher : « La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne »	193 juin	1965



ÉDITIONS
DU SCARABÉE

La Colonie de vacances

BELLIN, LE GUILLANT, PLANCHON, VERGNES
L'organisation de l'infirmerie 3,20 F

BOULOGNE A. & SCHMITT A.
La cure de santé et les jeux des enfants 3,20 F

FAILLY G. de
Le moniteur, la monitrice .. 4,80 F

LE HENAFF G.
La vie quotidienne à la colonie de vacances 3,20 F

LELARGE R.
Les activités, conditions matérielles favorables à leur organisation 6,90 F

PLANCHON J.
Besoins des enfants et rythme des activités 4,80 F

PLANCHON J.
Construction, installation, aménagement, équipement des centres de vacances d'enfants et d'adolescents 7,50 F

PLANCHON J.
Sécurité des enfants 3,20 F
Commission maternelle des C.E.M.E.A.
La vie à la colonie maternelle 4,80 F



Techniques éducatives

BORDAT D. et LELARGE R.
Marionnettes, jeux d'enfants 12,00 F

LELARGE R. et VERGNES M.L.
Le raphia 4,50 F

PAVIER et MICOLLET-BAYARD
Cartonnage 3,25 F

VERGNES et MICOLLET-BAYARD
Poupées de chiffons 3,60 F



Activités de loisir pour les jeunes

BAUX J. et PHILIPPOT A.
La photographie 7,50 F

BECK P.
Animaux d'aquarium et de terrarium 7,20 F

BOURGES M.
La lecture 6,90 F



Envoi gratuit du catalogue 1967
de la LIBRAIRIE DU SCARABÉE
Maisons d'enfants
Éducation active

VERS L'ÉDUCATION NOUVELLE

Revue des Centres d'Entraînement
aux Méthodes d'Éducation Active

55, Rue Saint-Placide, PARIS (6^e)
Téléphone 222.23.59

MEMBRES FONDATEURS

H. LABORDE, 1901/1967
W. LEMIT, 1908/1966
B. HARVAUX, 1901/1963

COMITÉ DE RÉDACTION

Directrice : G. de FAILLY - Rédacteurs en
chef : G. LE GUILLANT, R. LELARGE -
Secrétaire de Rédaction : C. MACÉ -
Membres du Comité de Rédaction :
D. BORDAT, Ph. JOLY, B. LABESSE,
J. PLANCHON, J. ROGER, M. ROUCHY.
Mise en pages de H. FROSSARD

ABONNEMENTS

Membres des C.E.M.E.A. : résidant en
France, en Algérie, à Madagascar : 12 F.
Membres résidant dans les autres pays : 14 F.

Abonnés non membres : un an, 10 numéros :
15 F. — Étranger : 17 F.

Le versement peut être effectué par :
Chèque - Mandat - Chèque postal au
C.C.P. PARIS 6826-37, au nom de
C.E.M.E.A.-VERS L'ÉDUCATION NOU-
VELLE, 55, rue Saint-Placide, PARIS
(6^e) - Indiquer l'adresse très lisiblement
— Pour tout changement d'adresse,
prière de nous renvoyer la dernière
enveloppe accompagnée de 0,50 F.

Vente au numéro : 1,90 F.



LES CENTRES **CEMEA** D'ENTRAÎNEMENT aux méthodes d'éducation active

direction : 55, rue Saint-Placide, Paris (6^e) - Tél. 222.23.59

DÉLÉGATIONS RÉGIONALES (PAR ACADÉMIE)

AIX-MARSEILLE

99, cours Lieutaud, MARSEILLE (6^e) (13). Tél. : (91) 59-38-25

AMIENS

34, boulevard Pasteur, AMIENS (80). Tél. : (22) 92.04.49

BESANÇON

6, rue de la Madeleine, BESANÇON (25). Téléphone : (81) 83-45-41

BORDEAUX

28, allées d'Orléans, BORDEAUX (33). Téléphone : (56) 52-14-11

CAEN

33, rue des Rosiers, CAEN (14). Téléphone : (31) 81-62-41

CLERMONT-Fd

61, av. de l'Union Soviétique, CLERMONT-FERRAND (63). Tél. : (73) 92-53-93

DIJON

27, rue Parmentier, DIJON (21). Téléphone : (80) 32-04-05

GRENOBLE

4 bis, rue Augereau, GRENOBLE (38). Téléphone : (76) 44-52-86

LILLE

19, rue Jean-Moulin, LILLE (59). Téléphone : (20) 55-65-94

LIMOGES

13, rue Pierre-Leroux (87). Téléphone : (55) 33-20-77

LYON

11, rue Vaubecour, LYON (2^e) (69). Téléphone : (78) 37-07-60

MONTPELLIER

28, faubourg Boutonnet, MONTPELLIER (34). Téléphone : (67) 72-76-50

NANCY

Château de Lunéville, LUNÉVILLE (54). Téléphone : (28) 663

NANTES

88, rue du Préfet Bonnefoy, NANTES (44). Tél. : (40) 74-44-18

NICE

21, rue Paganini, NICE (06). Boîte Post. n° 333. Tél. : (93) 87-41-41

ORLÉANS

28 a, rue Sainte-Anne, ORLÉANS (45). Téléphone : (38) 87-62-22.

PARIS-NORD

24, avenue de Laumière, PARIS (19^e) (75). Téléphone : (208) 70-00

PARIS-SUD

20, rue Vieille-du-Temple, PARIS (4^e) (75). Téléphone : 887-61-94

POITIERS

4 bis, rue Sainte-Catherine, POITIERS (86). Téléphone : (49) 41-07-61

REIMS

1, rue Roger-Salengro, REIMS (51). Téléphone : (26) 47.07.08

RENNES

92, rue du Frugy, QUIMPER (29 5). Téléphone : (98) 10-78

ROUEN

12, rue de la Seille, ROUEN (76). Tél. : (35) 70-54-38

STRASBOURG

1, place Mathias-Mérian, STRASBOURG (67). Téléphone : (88) 35-20-71.

TOULOUSE

15, allées Jean-Jaurès, TOULOUSE (31). Téléphone : (61) 62-38-87

GUADELOUPE

DÉLÉGATIONS D'OUTRE-MER

Guadeloupe : J. PLAISANCE, ANSE-BERTRAND.

GUYANE

Guyane : A. QUENON, Foyer Laique, rue Schœlcher, CAYENNE.

MARTINIQUE

Martinique : V. MARTY, 10, rue Lazare-Carnot, FORT-DE-FRANCE.

RÉUNION

Réunion : F. NOGUER, B.P. 297, SAINT-DENIS.

LES CEMEA A L'ÉTRANGER

ARBEITSKREIS FÜR PRAKTISCHE ERZIEHUNG (Association allemande) : OTTWEILLER-SAAR, 6682, OTTWEILLER-SAAR, Umlandstrasse 6. Tél. : 2421.

ASSOCIATION ALGÉRIENNE DES CEMEA, ALGER : 70, rue Didouche Mourad, ALGER. Tél. : 65-60-75. ORAN : 91 bis, rue Larbi Ben M'Hidi, ORAN. Tél. : 33-33-99. CONSTANTINE : 11, boulevard Carnot, CONSTANTINE. Tél. : 68-37.

ASSOCIATION DES CEMEA DE BELGIQUE, BRUXELLES (Délégation bruxelloise) : 49, rue des Archers, BRUXELLES (2^e). LIÈGE (Délégation wallonne) : 21, rue Vaudrée, ANGLEUR.

CENTRI D'ESERCITAZIONE AI METODI DEL L'EDUCAZIONE ATTIVA (Association italienne). ROME : Piazza dei Ponziani 7, ROMA. FLORENCE : Via Santo Spirito 19, FIRENZE. LA SPEZIA : Via XX-Settembre, 68

ASSOCIATION LIBANAISE DES CEMEA (CEMEAL). Rue Badaro, Immeuble Achkar, BEYROUTH.

ASSOCIATION DES CEMEA DE MADAGASCAR. TANANARIVE : B.P. 15 54, Délégation Générale, 17, rue Hippolyte-Laroche.

ASSOCIATION DES CEMEA DU SÉNÉGAL. DAKAR-FANN : B.P. 5263, DAKAR-FANN.

ASSOCIATION DES CEMEA DU TOGO. F. Pennaneach : B.P. 443, LOMÉ.

ASSOCIATION SUISSE DES CEMEA. GENÈVE (Groupement genevois) : 45, chemin des Grangettes, CHENE-BOUGERIES. Tél. : 022/36-06-07. LAUSANNE (Groupement vaudois) : Ecole Pestalozzi, 1111, ECHICHENS. Tél. : 71-39-14. FRIBOURG (Groupement fribourgeois) : Office Cantonal des mineurs, 1700, FRIBOURG. Tél. : 037/3.02.19. NEUCHÂTEL (Groupement neuchâtelois) : 18, chemin de Sugiez, 2000 NEUCHÂTEL. Tél. : 40532. LAVORGNO (Groupement tessinois) : LAVORGNO (Tessin).