Document généré le 7 juil. 2025 00:20

Circuit
Musiques contemporaines

La création pour jeune public : camaïeu de styles musicaux
Composing for Young Audiences: A Cameo of Musical Style

Lucie Renaud

Volume 16, numéro 2, 2006

Musique de création et jeunes publics

URI : https://id.erudit.org/iderudit/902396ar
DOI : https://doi.org/10.7202/902396ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Renaud, L. (2006). La création pour jeune public : camaïeu de styles musicaux. *Circuit*, *16*(2), 43–56. https://doi.org/10.7202/902396ar

Résumé de l'article

La musique d'aujourd'hui présentée au jeune public est multiple dans ses approches, dans ses sonorités et dans les messages qu'elle cherche à transmettre. Tour à tour didactique, expressive ou émotive, elle varie énormément de par sa forme, son contenu et sa présentation. Certains des compositeurs québécois les plus actifs dans le domaine, dont Denis Gougeon, Yves Daoust, Ana Sokolovic, Isabelle Panneton et Zack Settel, ainsi que John Estacio (Canada), Julian Wachner (États-Unis), Isabelle Aboulker et Coralie Fayolle (France), font la lumière sur ce genre musical particulier, en perpétuelle évolution. Ils évoquent les raisons qui les ont motivés à écrire pour les jeunes, les défis liés au genre, le choix des livrets qui les inspirent, le langage musical adopté, la prolifération du multimédia, la portée des spectacles et l'avenir du genre.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La création pour jeune public : camaïeu de styles musicaux

Lucie Renaud

La musique d'aujourd'hui présentée au jeune public est forcément, comme les enfants qui l'écoutent, multiple dans ses approches, dans ses sonorités et dans les messages qu'elle cherche à transmettre. Si certains compositeurs, comme Ana Sokolovic avec son *Bouba ou les tableaux d'une expédition* ou Gilles Bellemare avec *Le petit air* et *Le chat Debussy*, choisissent de fouler les sentiers didactiques, d'autres, comme Yves Daoust avec son *Trip Tympan* électroacoustique, abordent plutôt l'univers délicat des émotions et de leur expression en musique. Entre ces deux pôles, on retrouve une série de propositions dont la forme, le contenu, la présentation, varient énormément d'une production à l'autre. Nous avons évoqué cet univers en mouvement avec certains des compositeurs québécois les plus actifs dans le domaine, notamment Denis Gougeon, Yves Daoust, Ana Sokolovic, Isabelle Panneton et Zack Settel, mais aussi avec John Estacio, Julian Wachner et deux compositrices françaises qui ont décidé d'aborder l'opéra pour enfants et les spectacles musicaux contemporains pour jeune public, Isabelle Aboulker et Coralie Fayolle. Leurs témoignages dessinent un portrait en couleurs vives et en demi-teintes d'un genre musical en perpétuelle évolution.

Survol historique d'un genre en pleine croissance

La composition d'œuvres musicales contemporaines destinées au jeune public est une entreprise relativement récente, au Québec, même si on peut par exemple relever, dès les premières années d'existence des Matinées jeunesse

(saison 1941-1942) de l'Orchestre symphonique de Montréal, la création du *Diable dans le beffroi*, de Jean Vallerand, ou, quelques années plus tard (saison 1966-1967), de *Fantasmes*, d'André Prévost, et de la *Fantasia*, d'Harry Somers. Si ces œuvres étaient présentées dans le cadre d'un programme pédagogique dédié au jeune public, elles étaient néanmoins intégrées à une présentation d'œuvres symphoniques d'allégeance plus classique, plutôt que de devenir matière sonore première d'un spectacle axé avant tout sur la musique d'aujourd'hui.

Seulement quelques-uns des organismes québécois se consacrant à la production de spectacles musicaux pour jeune public choisissent de mettre de l'avant la musique contemporaine. Dès 1978, Lorena Corradi et Reggi Ettore fondent L'Arsenal à musique[1]. Après avoir exploré avec les frères Baschet, à Paris, les sculptures sonores dans lesquelles prévalent le son plutôt que la tonalité, ils prennent le parti, au début des années 1990, d'initier les enfants à la musique contemporaine, en choisissant d'intégrer les nouvelles technologies à leurs spectacles. Les compositeurs Yves Daoust et Denis Gougeon ont ainsi signé à quatre mains la trame sonore de *Planète Baobab* et d'*Alice*, deux des productions les plus récentes de l'organisme.

La mission des productions du Moulin à Musique[2] est claire : permettre un plus grand accès à l'art musical, trop souvent considéré complexe et élitiste. Des commandes d'œuvres ont notamment été passées à Marc Tremblay, Vincent Dionne, Jean-Luc Éthier, Alain Dauphinais (*La maîtresse rouge*) et, en collaboration, Michael Oesterle et Serge Arcuri (*Bonnes nouvelles*).

Depuis sa naissance en 1995, la SMCQ Jeunesse a, pour sa part, commandé plusieurs œuvres à des compositeurs et écrivains, matériau de base qui se transforme, au contact des arts visuels, du théâtre et de la danse, en spectacle unique. Plusieurs de ces projets sont devenus, depuis, des classiques du genre, dont *Le piano muet* (musique de Denis Gougeon sur un texte de Gilles Vigneault), *L'histoire du petit tailleur* (musique de Tibor Harsanyi) et *Bouba ou les tableaux d'une expédition* (musique d'Ana Sokolovic)[3].

Chants Libres présentait, en 2002, l'opéra pour enfants *Pacamambo* (commande passée au compositeur Zack Settel) ; le Festival Les Coups de Théâtre, en 2004, l'opéra *L'arche* (musique d'Isabelle Panneton) ; tandis que le chef et compositeur Gilles Bellemare mettait en musique pour l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, en 2004, deux contes originaux de Kim Yaroshevskaya, *Le petit air* et *Le chat Debussy*.

Pourquoi écrire pour les jeunes ?

Tous les compositeurs interrogés dans le cadre de cet article s'accordent à dire, comme Denis Gougeon, que ces spectacles musicaux pour jeune public « ne

1. Organisation qui a, à ce jour, créé quelque 20 productions musicales (dont quelques-unes basées sur des œuvres originales) et les a présentées à plus de trois millions d'enfants au Québec, au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Asie.

2. Sous la direction artistique de Marie-Hélène Da Silva, Le Moulin à Musique a créé, produit et diffusé 11 spectacles musicaux pour la jeunesse depuis 1980, diffusés principalement dans le réseau scolaire du Québec, mais aussi en Ontario, au Nouveau-Brunswick et en Belgique.

3. Ces trois productions (sur sept présentées depuis 1995) sont d'ailleurs récipiendaires du prix Opus « production de l'année, jeune public » du Conseil québécois de la musique.

sont pas une part mineure de [leur] œuvre ». Gilles Bellemare, pour sa part, s'enthousiasme quand il évoque ce type d'écriture : « La création pour jeunes est aussi exaltante que le reste de la création. On ne s'amuse pas plus qu'autrement, on s'amuse toujours ! »

John Estacio, qui a écrit en 2000 la musique de *The Twins and the Monster*[4], voue un profond amour au monde de l'enfance : « Je suis moi-même un enfant ! Dès que j'en ai la chance, j'aime me glisser en salle et assister à des productions pour enfants. J'ai toujours voulu écrire pour les enfants. » Cela explique aussi son enthousiasme à mettre sur pied le High School Composers Program, où les élèves du secondaire écrivent des œuvres originales pour orchestre symphonique. Même si Ana Sokolovic n'a pour le moment participé à la création que d'une seule production pour jeune public au Québec, son intérêt pour le genre remonte à son enfance en ex-Yougoslavie : « Je faisais moi-même du théâtre et, quand j'ai grandi, j'ai continué à collaborer avec mes anciens professeurs de théâtre, et j'écrivais de la musique pour ce même théâtre. Cette musique était assez accessible, mais cela restait de la musique savante écrite par un compositeur. Écrire pour un jeune public, je pense que c'est un sentiment, un goût, personnels. Je crois qu'il y a tout simplement des gens qui peuvent le faire et d'autres qui ne le peuvent pas. C'est la même chose dans tous les domaines musicaux : certains aiment beaucoup écrire de la musique pour orchestre, certains n'ont pas d'affinités avec la musique soliste. »

Yves Daoust abonde dans le même sens : « Je me suis toujours préoccupé de ces questions-là, du rapport entre la musique d'aujourd'hui, d'expression contemporaine, et les jeunes, particulièrement sur le plan de la pédagogie. » Il n'hésite d'ailleurs pas, tout comme Denis Gougeon, à tester ses idées musicales sur les enfants de son entourage, qui, bien souvent, n'ont pas peur de rendre un jugement lapidaire. « Les enfants sont un public beaucoup plus exigeant que les adultes », précisait quant à lui le compositeur américain Julian Wachner, lors de la création de *Midnight Ride* (sur un poème célèbre d'Henry Wadsworth Longfellow, *Paul Revere's Ride*)[5]. « La première chose que j'ai dû faire est de chasser toute inhibition par rapport à ce que mes collègues adultes penseraient de cette pièce. »

4. Interprétée pour la première fois par le Edmonton Symphony Orchestra, cette production a été reprise par l'Orchestre du Centre national des arts d'Ottawa et sera présentée en 2006 par le Toronto Symphony.

5. Dans une entrevue accordée au *Boston Globe* et publiée le 18 juin 2004.

Les défis liés au genre

Les défis reliés à l'écriture pour jeune public sont multiples et diffèrent bien souvent d'un compositeur à l'autre. Certaines constantes reviennent cependant dans le propos de tous les compositeurs. Réussir à se limiter dans la durée (de 45 à 50 minutes pour que le spectacle puisse être facilement acheté par les écoles, clientèle principale de ces productions) et la nécessité de soutenir

l'intérêt du jeune public, forcément imprévisible de par sa nature, restent deux des défis fondamentaux auxquels tous ont affirmé avoir dû faire face. Isabelle Panneton, qui a écrit l'opéra pour enfants *L'arche*, sur un livret original d'Anne Hébert, s'est glissée dans la salle lors de quatre des cinq représentations qui ont eu lieu en novembre 2004. Elle choisit de parler du « côté réactif » de la salle plutôt qu'évoquer le silence religieux avec lequel les jeunes spectateurs avaient découvert son œuvre : « En tant que compositrice, mon écoute en salle était démultipliée. J'aimais être en salle pour être témoin de la réaction des enfants. Certaines salles ont réagi plus rapidement que d'autres. Quand les enfants bougent, il ne faut pas nécessairement assumer qu'ils n'écoutent pas, ils réagissent plutôt à ce qu'ils voient. » Une fois dans la salle, Ana Sokolovic parle plutôt de « faire confiance à l'œuvre. Dès que l'œuvre sort, on devient auditeur, et cela nous fait plaisir. »

Le langage musical choisi peut lui aussi représenter un défi, lors de la conceptualisation et de la réalisation d'un spectacle. Yves Daoust, spécialiste de l'électroacoustique, peut témoigner des écueils qui ont ponctué le parcours des premières représentations de *Trip Tympan*[6]. Le compositeur en parle aujourd'hui comme étant le plus osé, le plus expérimental, mais peut-être celui qui reste le plus actuel des trois spectacles pour jeune public auxquels il a participé à ce jour : « Lors d'un spectacle pour jeune public, l'histoire permet aux enfants de suivre, mais en même temps, l'inconvénient, c'est que la musique se "fonctionnalise". Dans *Trip Tympan*, il n'y avait pas d'histoire, on traitait des affects des enfants. Chaque tableau correspondait à une situation, par exemple l'amour, l'amitié, la mort, les rêves, etc. On y retrouvait des entrevues d'enfants, ce qui permettait aux enfants de se reconnaître à travers ce qu'ils entendaient. La musique complétait le propos et le lien se faisait entre ce que racontaient les enfants et son évocation musicale, la direction affective devenant direction musicale. »

6. Spectacle électroacoustique multimédia réalisé en collaboration avec L'Arsenal à musique en 1993, présenté en ouverture du Festival international de musique actuelle de Victoriaville et joué au Québec, au Canada et aux États-Unis, avant de tourner en France (Paris et Perpignan) et en Irlande (Dublin).

Ce parti pris d'évoquer des sentiments plutôt que de narrer une histoire de façon plus traditionnelle avait, lors de la création de l'œuvre, créé plus d'un remous. Reggi Ettore se souvient encore de l'enthousiasme des enfants, largement tempéré par l'incompréhension marquée des professeurs qui les accompagnaient. « Il y a douze ans, c'était une révolution, se souvient-il. Nous n'avions même pas droit à un merci ou un au revoir de la part des adultes. » Les ventes de spectacles tombent en chute libre, mais, plutôt que de plier, L'Arsenal à musique persiste. Yves Daoust poursuit : « Ils ne savaient pas trop dans quoi ils s'embarquaient, et j'admire leur courage ! (Rires.) Ils changeaient complètement de zone esthétique, si je puis dire, et ils ont changé d'image à travers cela, pour prendre une approche plus contemporaine en termes de marketing. Il y avait

beaucoup à faire pour convaincre les écoles d'acheter leurs nouveaux spectacles. Il fallait convaincre les producteurs d'un certain nombre de choses, par exemple qu'on pouvait se permettre d'aller dans des zones sonores très douces. "Ils vont décrocher, on ne pourra pas aller les chercher avec du son et du *beat*...", me répétaient-ils. J'ai parié le contraire et j'ai gagné mon pari. Dans les productions des dix dernières années auxquelles j'ai collaboré, il y a des moments très doux qui fonctionnent admirablement. Il faut aussi que, sur scène, les interprètes soient convaincus. Si les sonorités vous envoûtent vous-même, elles envoûteront les enfants. Ce sont souvent les moments les plus doux, les plus fins, les plus poétiques, qui vont les chercher. Il y a alors un silence incroyable, on entendrait les mouches voler, ne serait-ce que parce qu'ils ont une acuité auditive incroyable. Ils n'ont pas besoin qu'on les bombarde d'information sonore. »

Cette attention aux jeunes oreilles est, selon Daoust, l'un des défis spécifiques à l'écriture pour jeune public : « Les oreilles des enfants sont quasi vierges. Ils ne se posent pas de questions esthétiques, à savoir ce qui est musique et ce qui ne l'est pas. On peut les amener très loin. Ce n'est pas difficile de les prendre et de les amener dans le monde imaginaire. Il faut néanmoins considérer un certain nombre de choses qui sont plus de l'ordre de la psychoacoustique : leur oreille n'est pas tout à fait pareille à celle d'un adulte et c'est une chose, je pense, qu'on ne considère pas assez, ne serait-ce qu'en matière d'intensité sonore. Souvent, dans les écoles, lors des cours de danse, la sono est à tue-tête, les enceintes acoustiques sont de mauvaise qualité, il y a un niveau de décibels effrayant; c'est totalement aberrant, quand on considère que les enfants ont une oreille d'une finesse incroyable. Ils entendent des choses que les oreilles adultes ne perçoivent pas. Il faut prendre en compte ces éléments-là et jouer avec ceux-ci. »

Denis Gougeon, qui a collaboré à la création de deux spectacles avec Yves Daoust, *Planète Baobab* (en 2000) et *Alice* (en 2004)[7], mentionne également le souci de qualité qui doit habiter le compositeur en tout temps, lorsqu'il s'adresse à un jeune public : « Il faut s'élever à la hauteur des enfants. » Pour lui, la composition d'œuvres pour jeune public est particulièrement exigeante relativement au temps investi, surtout quand on travaille en collaboration avec un autre compositeur : « Cela demande un échange sur le plan de la conception de l'œuvre, par exemple du contrôle du temps, puisque les compositeurs travaillent avec le temps. Il faut aussi savoir ce qu'on veut apporter à l'autre. On pense à l'œuvre, à ce qu'on veut en faire, notamment en ce qui concerne la construction dramatique, à faire le point sur la forme, à répartir le travail entre les deux. Le contenu est déjà dans le contact humain. Il n'y a pas de limites à ce qu'on peut faire, quand on se met au service de l'imagination. »

7. En plus d'écrire pour un jeune public *Le piano muet*, conte musical sur un texte de Gilles Vigneault (1995), et la partition de *Silverwing* (basé sur des livres de l'auteur Kenneth Oppel), présenté au Manitoba Theatre for Young People en décembre 2005.

Le défi réside parfois dans la forme, comme Isabelle Panneton l'a constaté lorsqu'elle s'est mise à la composition d'un opéra, une forme qu'elle n'avait pas encore abordée. « Les difficultés sont multiples », explique-t-elle. « Il faut tenir compte de l'histoire à raconter, réussir à faire passer le texte, le rendre plus palpable, aller y chercher les interstices, le non-dit. » Elle a privilégié une narration claire au service de l'intensité dramatique, en tentant de rester « discrètement proche » du texte d'Anne Hébert : « Le sonore ne doit pas noyer le contenu. Il fallait que le texte file, que les enfants aient accès à l'univers d'Anne Hébert, dont je me sentais très proche. Les contraintes externes à la musique régimentaient ce que j'en ferais. » Il a notamment fallu penser à la façon de transmettre l'action sur scène en musique, façonner l'œuvre pour qu'elle atteigne un niveau dramatique, planifier les transitions. Entre la première version de travail, avec piano (qui permet bien évidemment des atmosphères plus limitées) et celle présentée au jeune public en novembre 2004, elle a procédé à des ajustements de ces transitions, a modifié la durée de certains airs, éliminé deux passages, de façon à ce que les messages narratif et dramatique deviennent limpides.

Cette recherche de clarté, Zack Settel y a également fait une référence consciente, lors de la composition de *Pacamambo*, son opéra « pour tout âge », créé en décembre 2002 et représenté à quelques reprises depuis. « Rendre le sujet parfaitement compréhensible a été mon idée maîtresse », explique-t-il[8]. « J'ai tenu compte de la notion de perception, du moins celle que j'ai de la perception qu'ont les enfants des choses. Je sais que quand les choses deviennent trop compliquées inutilement, elles dérapent, et les enfants deviennent distraits, abandonnent. Si tout est assez clair, le spectacle ne peut qu'être meilleur. »

8. Dans une entrevue accordée en novembre 2002 à la station radiophonique CKUT 90,3 FM Montréal.

Textes choisis

La musique écrite pour un jeune public est presque toujours tributaire d'un texte, qu'il soit narratif, pédagogique ou simplement porteur d'émotions. « Le texte nous évoque les images musicales qui relient le texte au monde extérieur », affirme Ana Sokolovic. Parfois créés spécialement pour la production (comme dans le cas de *L'arche*, *Le piano muet* et *The Twins and the Monster*), ils sont le plus souvent des versions adaptées pour jeune public de textes existants, en tenant compte notamment des limitations temporelles, mais aussi de la rapidité des dialogues. L'Arsenal à musique a ainsi demandé à Denis Gougeon et Yves Daoust de mettre en musique deux textes phares de la littérature, *Le petit prince*, de Saint-Exupéry, et *Alice aux pays des merveilles*, de Lewis Caroll. Reggi Ettore croit fermement que le choix de ces histoires très connues permet au public de s'approprier plus facilement la musique contemporaine. « Nous voulons que

les jeunes soient fascinés par le monde magique, étonnant, des œuvres littéraires évoquées », ajoute Denis Gougeon, « pas nécessairement d'aller lire la chose. La musique doit aussi être pédagogique et rejoindre les enfants. Les enfants sont mis en face de choses étonnantes qui peuvent certainement libérer quelque chose dans leur imagination. »

Reconnue comme spécialiste des voix d'enfants, la compositrice française Coralie Fayolle a écrit pour elles *Les naufragés du Mélocroche*, *Parking de l'Océan*, *Morceaux de boucher* (1997)[9], *Ballon d'or* (1998)[10], *Le roman de Renard* (1998), *La farce de Maître Pathelin* (1999)[11], *Le clown des neiges* et *Kikou* (2005). Elle recherche avant tout des « personnages avec du caractère, des histoires pas bébêtes et un penchant un peu comique ». Elle a ainsi notamment eu l'occasion de mettre en scène des textes écrits par des enfants.

La compositrice française Isabelle Aboulker, petite-fille du compositeur Henri Février et nièce du pianiste Jacques Février, dédie une part importante de son temps à la composition d'œuvres musicales pour enfants. On lui doit notamment *Le petit Poucet* (1998)[12], *La fontaine et le corbeau*, *Fabl'opéra*, (2000)[13], *Les enfants du levant* (2001), *Douce et Barbe-Bleue* (2002)[14], *Un renard à l'opéra* (2004)[15] et *Marco Polo et la Princesse de Chine* (2005)[16]. Le choix des œuvres qu'elle mettra en musique est pour elle déterminant : « Pour ce qui concerne ma démarche spécifique quand je m'adresse au jeune public, une fois établi que mon écriture tonale et mon attention toute particulière à la prosodie sont en quelque sorte l'assurance de ne pas rebuter un public tout neuf, mon souci est de ne jamais "poser de notes" sur des textes n'ayant pas d'intérêt littéraire. Mon choix se porte donc sur de grands auteurs : Charles Perrault, La Fontaine, Jules Renard, Ionesco ou encore sur des textes modernes d'auteurs-collaborateurs tels que Rémi Laureillard et Christian Eymery. »

Isabelle Panneton a voulu, elle aussi, avec *L'arche*, transmettre aux enfants la qualité exceptionnelle de la langue du texte original d'Anne Hébert, qui « sonnait bien dans le texte même ». Elle affirmait d'ailleurs en entrevue, quelques jours avant la première[17] : « Sa plume est d'une telle fluidité naturelle que j'ai cerné aisément les inflexions vocales, comme un guide pour la déclamation et le chant, sans tenter de tout fragmenter. »

Zack Settel a, quant à lui, mis en musique une version remaniée de la pièce de théâtre de Wadji Mouawad, *Pacamambo*. La structure narrative de l'opéra mise beaucoup sur les souvenirs, et une grande partie de l'action est constituée de *flashbacks*. En plus d'avoir à dépeindre un univers en demi-teintes, empreint de non-dits, Settel a aussi dû faire face au défi de mettre en musique un texte en français (langue seconde du compositeur), tout en respectant les accents toniques du texte, un processus parsemé d'écueils.

9. Cette œuvre a été créée à la Cité de la musique.

10. Cet opéra pour enfants a été interprété pour la première fois lors d'un concert « Coupe du monde », avec Barbara Hendricks comme soliste.

11. Cet opéra comique est une commande du Festival de Montreuil-sur-Mer.

12. Ce conte musical a fait l'objet de nombreuses reprises depuis sa création.

13. Une commande de l'École Nationale de Musique d'Alfortville, cet ouvrage a été représenté depuis au Victoria Hall, à Genève ; à l'Opéra de Bordeaux ; à la Halle aux grains, à Toulouse ; et au Théâtre Impérial de Compiègne.

14. Ce conte en forme d'opéra, commandé par la Maîtrise de Radio France, a été choisi par les Éditions Gallimard pour initier sa nouvelle collection « Grand Répertoire » et a reçu un « Coup de cœur » de l'Académie Charles Cros.

15. Cet opéra « pour petites et grandes oreilles » a été repris en juin 2005 au Grand Théâtre de Rennes.

16. Cette œuvre a été créée en février 2005 à Shanghai, puis présentée à Pékin et Nankin.

17. Dans une entrevue accordée à Guy Marceau dans *La Presse*, 20 novembre 2004.

Les thématiques didactiques, balisées par Prokofiev (*Pierre et le loup*) ou Britten (*A Young Person's Guide to the Orchestra*), sont reprises par nombre de compositeurs américains. On peut inclure dans cette catégorie de spectacles plusieurs œuvres de Daniel Dorff, dont *Billy and the Carnival* (qui présente les instruments, partie intégrante du texte), *Goldilocks and the Three Bears* (qui traite principalement des contrastes sonores et des répétitions de séquences de durée variable), *The Tortoise and the Hare* (qui traite des contrastes de timbres et des oppositions rythmiques) et *Blast off!* (dans lequel les différentes familles d'instruments de l'orchestre dépeignent des pans de l'histoire des programmes spatiaux américains). Bruce Adolphe, avec *Marita and her Heart's Desire*; Russell Peck, avec *The Thrill of the Orchestra*; ou Daniel Pinkham, avec *Make Way for Ducklings*, ont également repris cette même formule. Plus près de nous, on peut noter *Bouba ou les tableaux d'une expédition*, d'Ana Sokolovic, et les deux contes musicaux de Gilles Bellemare, trois projets qui offrent un premier contact avec les instruments de l'orchestre, en favorisant la reconnaissance de leurs timbres et l'étude de leurs diverses possibilités expressives.

Un langage musical personnel

Si les compositeurs doivent se plier jusqu'à un certain point à la structure d'un texte déterminé, l'habillage musical qu'ils lui donneront varie considérablement, que ce soit sur le plan de l'instrumentation (mélange électroacoustique et symphonique pour les deux collaborations Gougeon et Daoust; voix, flûte et électronique pour Settel; chœur d'enfants et voix solistes, très souvent, pour Aboulker; ensemble de chambre pour *Le piano muet*, de Gougeon) ou simplement du langage musical choisi. « On se sent plus libre, lorsqu'on écrit pour la jeunesse », croit Coralie Fayolle. « Je n'ai jamais considéré qu'il fallait faire des compromis à son langage, quand on travaillait pour des enfants ou qu'il fallait aborder cela sur le mode léger », précise d'entrée de jeu Daoust. « J'ai toujours eu un grand respect du public. Je m'implique autant dans une production pour jeune public que lorsque j'écris une œuvre pour public spécialisé en musique contemporaine. C'est aussi important, sinon plus, parce que ce sont de jeunes oreilles et qu'on sème quelque chose, c'est évident. Quand je fais une musique pour enfants, je l'aborde d'une certaine façon en pédagogue. Il s'agit de leur donner quelque chose qui est inhabituel, qui évite, dans la mesure du possible, les stéréotypes, les lieux communs, qui essaie de les amener vers une autre culture sonore. » Bellemare et Sokolovic abondent dans le même sens. « Mon discours musical ne sera pas plus libre, ni plus osé. L'écriture reste tributaire de la trame dramatique du conte. Mon langage mise de toute façon sur un souci d'accessibilité », précise Bellemare. « Je n'écris pas de la musique qui est plus facile »,

soutient Sokolovic. « Je ne pense pas aux difficultés techniques, c'est le résultat qui compte. Peut-être que le jeu instrumental sera complexe, mais tant que l'effet convient aux enfants, ils peuvent l'accepter de façon naturelle. » Elle est d'ailleurs convaincue que l'absence de références musicales du jeune public favorise son acceptation plus spontanée de la musique contemporaine.

Les compositeurs privilégiant un langage musical moins traditionnel se sentent d'ailleurs en quelque sorte libérés quand ils écrivent pour un jeune public. « C'est un gros avantage, selon moi, quand on travaille avec une palette qui est la mienne, plus électroacoustique, électronique », explique Daoust. « On ouvre beaucoup plus au domaine du rêve, il n'y a pas la limitation de l'instrument acoustique, de l'instrument traditionnel avec le langage traditionnel. Il n'y a pas non plus l'élément visuel de l'instrumentiste produisant un son, donc on peut aller très loin. » Lors des deux collaborations avec Denis Gougeon, cette liberté lui a permis d'intégrer à l'habillage symphonique plus traditionnel des envolées électroacoustiques audacieuses, transformant le produit fini en une mixture étonnamment riche et novatrice.

Settel explique que la technologie est devenue partie intégrante, et non vedette du processus créatif, dans *Pacamambo* : « Les logiciels permettent un environnement plutôt que de le générer. J'ai choisi de coordonner des instruments *live* (flûte et percussions) et d'en transformer les sonorités de temps en temps à l'aide de processeurs de signaux, amorcer certains segments en différé, manipuler les voix des chanteurs. La technologie devient un *side-car* qui s'attache à l'opéra, plutôt que d'être la source musicale. » Pauline Vaillancourt précise[18] : « Nous avons volontairement tenté de réduire la prégnance de la technologie ; ce n'est pas comme *L'enfant des glaces* [un opéra précédent de Settel, créé par Chants Libres], car nous devons respecter l'univers de l'enfance. La technologie se fait donc plus discrète. Les sons sont ceux de Zack [Settel], l'instrumentation est fine, et on joue de cela à fond pour arriver à ce qu'on veut. »

En ce qui concerne les moyens d'écriture eux-mêmes, Settel a d'abord testé certaines formules sur ses enfants, afin de comprendre ce qu'ils appréciaient plus particulièrement. « Mes enfants détestent en général tout ce que je fais, sauf si c'est commercial. En même temps, cette musique des années 1980 qu'ils apprécient, elle fonctionne, et ce, non seulement parce qu'elle est hautement simplifiée, mais à cause d'éléments musicaux tels que la répétition des motifs et, jusqu'à un certain point, le rythme, l'harmonie. En fait, ces éléments ne sont pas seulement valables pour les enfants, ils le sont pour tout le monde. » Un grand sentiment de liberté se dégage néanmoins de la partition, puisque Zettel a choisi d'y intégrer des passages improvisés ou aléatoires et ce, même si presque tous les dialogues parlés sont notés rythmiquement.

18. Dans une entrevue accordée à François Tousignant, *Le Devoir*, 30 novembre 2002.

Isabelle Aboulker s'insurge contre les conventions stylistiques préétablies : « Je n'use d'aucune formule particulière ; le texte, l'action ou le caractère des personnages me poussent vers des mélodies, des rythmes spécifiques, ou vers l'atonalité, qui n'est jamais employée pour "faire moderne", mais pour rendre un moment plus dramatique ou plus intense. » Elle mélange souvent les voix lyriques de chanteurs professionnels aux voix d'enfants, « pour que ces derniers s'accoutument à l'effet particulier d'une voix travaillée. Les chanteurs qu'ils ont l'habitude d'écouter à la télévision ou sur CD ont des voix amplifiées ou modifiées par les enregistrements et les micros, et la découverte d'une voix lyrique, si celle-ci les dérange un peu à la première écoute, les fascine et les charme à la seconde. »

Julian Wachner avoue de son côté avoir pris des libertés musicales par rapport au texte original de Longfellow : « Le poème prend deux bonnes pages avant de devenir palpitant. On y retrouve une description de Mystic River et des bateaux voguant, et la musique aurait pu sembler un peu statique. J'ai fait attention d'intégrer certains éléments rythmiques et *jazzy*, pour que les enfants ne s'endorment pas. » Son traitement des masses orchestrales reste évocateur. Des fifres, des tambours et des appels de trompette suggèrent par exemple la fin du XVIIIe siècle, et le compositeur a intégré en fin de partition une référence au *God Save the King* qui, 56 ans après la mort de Revere, deviendra *America*. L'orchestre interprète une inquiétante mélodie ondoyante quand le texte mentionne le lever de la lune sur la baie, le basson solo évoque les bateaux des envahisseurs, un choral pour cordes représente le cimetière d'Old North Church, les enfants eux-mêmes illustrent les sabots des chevaux en tapant sur leurs jambes rythmiquement. « La musique doit assumer les rôles des personnages et du cheval, en plus de dépeindre la fièvre de l'armée britannique qui approche et la naissance de l'Amérique », explique le compositeur.

John Estacio, qui soutient qu' « écrire la musique pour une histoire ressemble beaucoup à écrire de la musique de film », partage cette opinion. Il a choisi d'utiliser des *Leitmotive*, qui représentent des personnages, des émotions, des événements spécifiques (par exemple, lorsque l'un des jumeaux travaille dans la forêt). Les jumeaux Aziza et Azizi sont représentés par deux séries de motifs identiques, mais interprétés par deux instruments différents : hautbois et cor français. Ce thème est basé sur la gamme pentatonique et contribue, dès les premières mesures, à camper le décor de l'histoire en Afrique. La majesté et le calme de la nature environnante sont évoqués par les cordes, qui interprètent un thème lyrique et noble. Le monstre est symbolisé par un tuba un peu folichon et le perroquet, par un cor anglais. Quand on comprend que ces deux personnages partagent une relation symbiotique, leurs thèmes

respectifs sont présentés en superposition. Les instruments prennent ainsi les enfants par la main, d'une certaine façon. « L'histoire est narrée musicalement », explique Estacio, « sans costumes, sans masques, sans accessoires, à la rigueur sans mots. Chaque thème les prépare pour que leur imagination puisse être retenue dans la salle de concert. Ils l'entendent de différentes façons, tout en voyant l'histoire qui est racontée, sans que des barrières soient placées entre eux et l'orchestre. »

Harry Somers a lui aussi traité l'orchestration et les voix de façon quasi cinématographique. Dans son opéra pour jeune public *A Midwinter Night's Dream* (1988), le chœur devient partie intégrante des éléments, alors qu'il siffle, souffle et gronde comme le vent. Deux traitements musicaux fondamentalement différents séparent par ailleurs les humains de la nature qui les entoure. Alors que Somers utilise une de ses techniques préférées, la peinture sonore (*soundscapes*), pour dépeindre la nature (la musique suggère la forêt, les oiseaux, le vent soufflant dans les feuilles et le gargouillement du ruisseau), il attribue aux humains des mélodies plus proches de l'esthétique classique européenne.

Le compositeur allemand Hans Werner Henze, très impliqué auprès de la jeunesse depuis une vingtaine d'années[19], complétait en 1980 son opéra *Pollicino*, basé sur trois lectures complémentaires du conte de fées *Le petit Poucet* (dans les versions de Charles Perrault, des frères Grimm et de Collodi). « On peut même dire », affirme Henze, « que ce sont les opinions des enfants qui ont influencé l'écriture du livret, tout comme s'y retrouvent leurs peurs, leur mélancolie, leurs rêves[20]. » Ayant choisi de présenter un opéra pour les enfants mais aussi par les enfants (qui tiennent les rôles de Poucet et de ses frères, des sept filles de l'ogre et des animaux de la forêt), le compositeur a dû s'adapter au registre des jeunes interprètes et leur offrir des lignes vocales faciles à chanter, soutenues par une orchestration distinctive. L'orchestre comprend notamment douze flûtes à bec (instrument associé aux écoles primaires), neuf parties de percussions (qui soulignent les moments de danger mais aussi le périple de Poucet et ses frères), une guitare (pour des portraits de nature en subtilité) et deux cromornes, ce qui permet d'intégrer un univers sonore propre à séduire les jeunes auditeurs. En même temps, Henze choisit de faire des clins d'œil à la culture musicale des parents (ou professeurs) qui accompagnement les jeunes à l'opéra, en intégrant chansons populaires et pastiches savoureux d'airs de Verdi, Donizetti ou Schubert, qui s'imbriquent admirablement dans la trame musicale.

Même si les compositeurs choisissent d'adapter leur style au public, ils restent fidèles à leur personnalité musicale. « Le travail est abordé d'une façon un peu plus distanciée peut-être, mais sur le plan du style, ce n'est pas fondamentalement

19. Notamment grâce à la fondation de Cantiere à Montepulciano (Sienne), du Deutschlandsberg Jugendmusikfest (Styrie) et de la Biennale de Munich pour le Nouveau Théâtre Musical.

20. http://www.opera-lyon.com/pdf/Le%20Petit%20Poucet.pdf

différent », exprime Yves Daoust. « Je pense que si l'on écoute une musique que j'ai faite pour un spectacle destiné au jeune public, on va me reconnaître. On dira : "C'est du Daoust." On reconnaîtra tel style, telle manie, telle façon de faire, tel tic. »

Multimédia : plaie ou panacée ?

En cette ère où la technologie règne en maître, le multimédia semble devenir de plus en plus partie prenante des spectacles présentés au jeune public. Reggi Ettore a décidé d'intégrer la technologie à toutes les productions de L'Arsenal à musique. « Nous avons choisi, depuis une dizaine d'années, d'habiller le concert », explique-t-il, « grâce à des images, des narrations, l'ajout de comédiens, afin de faciliter l'écoute. » Des projections sur écrans transparents sont proposées avec leurs spectacles, et ils ont même inventé un nouvel instrument (pour *Alice*), qui leur a causé de longues heures d'angoisse et des pertes d'argent. « Cela n'enlève rien à la musique », précise-t-il. « C'est l'atteinte de l'équilibre qui fera le succès. La musique reste le personnage principal, les autres éléments viennent l'appuyer. Nous devons d'ailleurs constamment tempérer les ardeurs de nos collaborateurs pour le leur rappeler. »

Les parents et les professeurs, parfois nostalgiques des après-midi passés étendus par terre devant le tourne-disque à écouter *Le carnaval des animaux*, tout en laissant leur imagination dériver, ont parfois de la difficulté à accepter que le monde du spectacle doive s'accommoder de ces nouveaux outils. « Les enfants sont beaucoup plus dans un monde multimédia que celui que nous avons connu », avance Ana Sokolovic. « Il faut s'adapter à l'offre et à la demande. Par contre, je crois qu'on peut raconter une très belle histoire, avec un bon comédien, une belle musique, et que ce soit suffisant. Le visuel et le musical sont souvent reliés, parce que la musique instrumentale est abstraite. On pourrait par contre avoir des images très abstraites et s'y plonger longuement. Les liens entre la musique et la couleur se créent, même si les images bougent très peu, et elles plongent le jeune public dans un autre univers. Souvent, il y a surcharge. Les enfants ont alors peur, pas du sujet lui-même mais de la surcharge, et cela les rend confus. »

« Il faut faire passer de belles choses sans insister trop fort », croit Isabelle Aboulker. « Les enfants sont sensibles à la beauté. La magie d'un vrai spectacle existe encore. Des enfants qui chantent pour des enfants restent forcément touchants. » Yves Daoust est entièrement d'accord avec cette affirmation : « Je ne pense pas qu'on ait besoin d'en mettre autant. Les enfants sont beaucoup trop bombardés d'information, à mon avis. Il y a des spectacles européens célèbres où il ne se passe presque rien, visuellement. Je pense que tout est dans la poétique

qu'on réussit à créer. Je pense que c'est un lieu commun, une décision d'adultes, cette décision de toujours vouloir leur en donner plus. On se dit : il faut du son, il faut que ce soit fort, il faut qu'on les occupe beaucoup. Ensuite, on avance que s'il n'y a que le son, ils vont s'ennuyer, qu'il leur faut des comédiens, des "bébelles", etc. et on en rajoute. Je me souviens que les premières représentations de *Trip Tympan* étaient tellement compliquées, à cause de l'ajout des projections, de la technique. Le lien avec les musiciens-animateurs ne se faisait pas, parce qu'il y avait une distance incroyable créée par tout ça. Les directeurs artistiques ont compris, ils ont bazardé presque tout le visuel, en gardant des choses très simples, qui devenaient plus des commentaires, finalement. Ils se sont rapprochés physiquement, ils ont parlé avec les enfants, et la magie s'est recréée. »

Portée des spectacles : gage de succès et de qualité ?

« Notre souci le plus fondamental est d'être complètement séduits par l'ensemble », précise Denis Gougeon, « et viser une fusion des éléments qui doivent tous fonctionner (comme à l'opéra). » Si un élément est déficient, le tout ne peut se tenir : « Il faut que tout soit parfait, les comédiens, la mise en scène, les éclairages, l'image, la musique, que tout rentre au bon moment. On participe à l'élaboration de quelque chose qui est plus grand que nous. Quand nous écrivons ou interprétons de la musique de concert, nous sommes seuls, nous pouvons décrire le monde comme nous le souhaitons, quand nous le souhaitons, avec les éléments que nous souhaitons. Avec les productions pour jeune public, il faut viser l'intégration, afin d'offrir un spectacle le plus parfait possible. » « Je veux que ce moment-là, ils le vivent intensément et l'apportent avec eux. Je souhaite qu'ils entrent dans ce monde et n'en sortent pas avant la fin », précise Sokolovic.

Si tous les éléments sont en place et que la séduction entre compositeur, interprètes et jeune public opère, l'œuvre deviendra-t-elle pour autant intemporelle, comme peut maintenant l'être *Pierre et le loup*, 60 ans après sa création ? « Notre rôle, c'est quand même de les éduquer, de leur offrir une base qui va leur servir à créer un univers culturel. J'espère que les gens vont comprendre l'importance d'offrir aux enfants, dès le jeune âge, la possibilité d'entendre des choses », s'enflamme Sokolovic, elle-même mère d'un jeune enfant, « parce que ce qui est important, c'est de réveiller chez les enfants leur imagination. » La musique fera alors son chemin, qu'elle reste compagne épisodique et passive ou qu'elle devienne maîtresse exigeante si on se dévoue à sa pratique : « Elle deviendra une habitude pour les enfants et, même s'ils ne deviennent pas musiciens un jour, elle fera partie de leur personnalité. Au bout du compte, c'est cela qui compte. »

Isabelle Aboulker se dit émue et surprise que ses spectacles touchent les jeunes d'aujourd'hui, toutes origines confondues : « Mes dernières expériences en juin 2005 sur l'impact et la force que peuvent avoir certains textes auxquels la musique apporte une intensité particulière concerne des fables de La Fontaine, qu'un jeune professeur a fait découvrir dans une banlieue parisienne composée à 80 % de jeunes Maghrébins. Le concert auquel j'ai eu la joie d'assister était d'une qualité rare, et le rapport au sens et des mots et des phrases, tout à fait remarquable. Quelques minutes après le spectacle, j'ai entendu dans la cour de recréation au cours d'une dispute deux jeunes Algériens. "Tu seras châtié de ta témérité", une phrase extraite du *Loup et l'agneau*, disait l'un à l'autre avec un fort accent... Admirable, n'est-ce pas ? »

Malgré les écueils fréquents qui se dressent sur la route du compositeur alors qu'il se plonge dans la création d'une œuvre pour jeune public, tous les compositeurs qui défendent ce répertoire le font avec conviction, sinon avec abnégation. Qu'on pense aux espoirs de commande rémunérée déçus, au processus souvent semé d'embûches des demande de subventions, au démarchage multiple pour intéresser les ensembles musicaux à produire le spectacle, aux appels aux écoles pour les sensibiliser au produit musical contemporain, aux coupures importantes au contenu du projet éducatif musical, aux rencontres et aux documents pédagogiques préparatoires au concert, il faut une conviction profonde et même une certaine folie pour présenter une œuvre contemporaine pour jeune public. Pourtant, tous les compositeurs interrogés choisiraient, encore aujourd'hui, de refaire ce même parcours du combattant, parce qu'ils croient profondément en la graine qu'ils auront semée. « On ne sait jamais ce que le spectacle peut créer dans la tête d'un enfant de huit ou neuf ans », conclut Daoust. Un spectacle à la fois, on peut néanmoins aujourd'hui affirmer que la création contemporaine pour jeune public a non seulement droit de cité, mais se voit progressivement offrir ses lettres de noblesse.