Document generated on 07/05/2025 2:03 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Tigouli : la création à inventer
Tigouli: Creation for Invention

Emmanuelle Lizère

Volume 16, Number 2, 2006

Musique de création et jeunes publics

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902397ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902397ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lizère, E. (2006). Tigouli : la création à inventer. *Circuit*, *16*(2), 57–68. https://doi.org/10.7202/902397ar

Article abstract

Starting from the sensory and musical capabilities of the very young child, we wish to underline the importance of the relation to sound in his or her development and what this implies in the conception and realization of an artistic project for young audiences. Beginning with the auditory perception of the infant, the role of his or her surroundings and transitional space that sound plays in the life of the baby, and of his or her precocious musical capability, we ask the question what is the place of sound and music in the human being's evolution.

Then, through the "Tigouli" creation project, we suggest a way of accompanying the baby on the path of artistic creation, taking account of the "primary" sensitivity that is appropriate, and using the musical language of a present day composer.

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

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Tigouli : la création à inventer

Emmanuelle Lizère

La conception des disques Tigouli s'inscrit dans le prolongement d'une démarche musicale menée auprès des enfants depuis une douzaine d'années. Elle s'appuie sur la communication non verbale, la prise en compte du sonore et de la musique dans leur globalité, sans frontières, et se présente comme un éveil sensoriel. Elle est également fondée sur les perceptions, les réactions et l'histoire personnelle des enfants par rapport aux sons.

Tigouli propose de découvrir, d'explorer et d'expérimenter les différentes composantes de la musique, dans le but de développer ou éventuellement de faire émerger le potentiel créatif des enfants. La mise en pratique se fait par la proposition de situations d'échange ou de partage, soit dans le cadre d'ateliers musicaux, soit de parcours sensoriel, soit de disques.

Les perceptions du nourrisson

Les nombreuses études menées sur les perceptions de l'enfant attestent de la précocité et de l'importance de l'audition. On considère qu'à cinq ou six mois *in utero*, l'appareil auditif et les relations au système nerveux auditif fonctionnent. Ainsi, le fœtus réagit aux fréquences de la voix de sa mère et de ses proches, en manifestant par des mouvements physiques sa perception des sons, particulièrement ceux de fréquences graves. Il réagit également au mouvement plus ou

moins rapide de la marche de sa mère. Ce mouvement de balancement inscrit déjà l'enfant dans une rythmique, une pulsation, un espace-temps.

À la naissance, on observe que des nouveau-nés à qui on fait entendre l'enregistrement de bruits intra-utérins ou de battements de cœur ont tendance à calmer leurs pleurs et à s'endormir plus facilement. Ou bien encore que l'enfant reconnaît la voix de sa mère parmi d'autres voix, et est apaisé quand il l'entend. On constate également, à travers une observation menée par d'Ando et Hattori à Itamiá, que des enfants dont la mère habitait déjà aux abords d'un aéroport avant leur naissance ne présentent pas de troubles du sommeil, contrairement aux enfants installés *a posteriori*, ceux-ci se réveillant au passage des avions. Il semble donc que la relation au son de chaque enfant se construise progressivement et qu'elle soit unique.

Les rituels d'endormissement : l'exemple de la berceuse

Par ailleurs, on constate que des troubles du sommeil graves touchent, dans les pays occidentaux, un nombre croissant d'enfants de plus en plus jeunes, et que la prescription à de jeunes enfants de sédatifs et d'hypnotiques par des pédiatres est devenue chose courante[1]. Pour le nourrisson et le très jeune enfant, la problématique de l'endormissement est essentiellement liée à la question de la séparation. La manière dont les parents accompagnent le coucher est particulièrement importante et peut jouer un rôle déterminant dans la qualité du sommeil de l'enfant. Or, dans notre société, que propose-t-on à l'enfant pour gérer cette séparation ? La boîte à musique, c'est-à-dire un objet diffusant imperturbablement en boucle une musique qui est souvent une sorte de plagiat incomplet de berceuse de qualité sonore médiocre. Il existe pourtant un grand nombre de berceuses et de chants de maternage faisant partie de notre patrimoine culturel ! Le passionnant travail d'Hélène Stork sur les rituels du coucher et de l'endormissement montre l'importance et les bienfaits de la berceuse dans la vie psychique du bébé. La berceuse se caractérise par la répétition de formules mélodiques simples, l'ambitus restreint de celles-ci, un rythme de balancement, et une pulsation qui s'accorde aux différents stades de l'état d'endormissement de l'enfant (vigilance, veille, endormissement). On observe en effet que le rythme de la voix se modifie au fur et à mesure que l'enfant s'apaise. La berceuse se caractérise aussi par une fin et un retour incessants. Ce caractère répétitif de la berceuse va permettre à l'enfant d'anticiper symboliquement le retour après l'absence et la réunion[2]. La voix qui berce devient comme une enveloppe sonore, qui facilite par sa présence la séparation. La berceuse constitue un espace de transition entre la veille et l'endormissement, c'est-à-dire entre la présence et l'absence. En tant que rituel, elle rassure l'enfant.

1. Stork, 1997, p. 28.

2. Stork, 1997, p. 35.

L'espace transitionnel par le son

Dès la naissance, tous les sens de l'enfant sont en éveil, pour aller à la rencontre du monde qui s'offre à lui. Immédiatement, les échanges s'installent entre la mère et l'enfant par l'odorat, le toucher, l'audition et la vue. L'enfant vit dans une totale fusion avec sa mère et appréhende les temps de présence et d'absence de celle-ci. Selon Winnicott[3], il construit un espace transitionnel, qui lui permet de supporter la frustration, et qui fait la liaison entre le monde interne et externe, entre le bébé et sa mère. Cet espace transitionnel est créé par le bébé et représente le sein quand le sein est absent. Il s'agit d'une partie tierce dans la vie de l'être humain, qu'on ne peut ignorer : une aire intermédiaire d'expérience, à l'existence de laquelle contribuent à la fois la réalité interne et la vie externe, pourtant liées entre elles.

3. Winnicott, 1975.

Or, l'audition a la particularité, comme nous le signale Clarice Baruch[4], d'être le seul sens qui permette au bébé couché de percevoir l'éloignement progressif de sa mère et de rester en contact avec elle à distance. Les autres sens mettent en œuvre une relation uniquement basée sur la présence et l'absence, en système *on/off*. Par l'audition, l'enfant peut élaborer son espace transitionnel dans une progressivité de l'absence et non une rupture brutale. Il crée ainsi un espace transitionnel auditif qui aménage la séparation d'avec la mère. La mère s'en va, mais sa présence sonore s'inscrit dans une durée et dans l'espace par l'éloignement et donc la diminution de l'intensité. C'est comme si la présence perdurait, même au sein de l'absence. L'enfant entend la voix de sa mère ou le bruit de ses pas et son activité dans la maison. Ainsi, l'enfant met en place ses repères dans l'environnement sonore qui lui est proposé.

4. Baruch, 2004, p. 3-6.

L'audition joue donc un rôle majeur dans la construction de l'enfant. Elle lui permet de mieux gérer la question de la séparation par la progressivité de l'éloignement, de l'évolution des éléments dans le temps et de la représentation de la durée.

Les capacités musicales précoces de l'enfant

Les échanges sonores entre le tout-petit et sa mère se créent comme une vraie musique, avec ses temps d'attente, de silence, ses jeux de questions-réponses, ses intonations qu'offrent les babillages et les « rythmes corporels ». Des recherches montrent que le nourrisson vient au monde avec des capacités remarquables à appréhender le rythme et qu'il peut détecter des variations dans des intervalles de temps très petits. Des bébés nés deux mois avant leur terme sont capables de synchroniser leurs vocalisations avec celles d'un adulte pour participer à des proto-conversations[5].

5. Gratier, 2000.

Lors de nos interventions musicales en crèche auprès de bébés, nous avons pu constater que lorsque nous chantions, l'enfant reprenait à notre suite, dans le ton, des motifs extraits de la mélodie ; par exemple, un jeu sur un intervalle de trois hauteurs. Alors nous reprenions ensemble ces petits motifs sous forme de questions-réponses, et s'installait un véritable dialogue musical. Chacun était à l'écoute de l'autre, goûtant les temps de silence et d'attente, dans une jubilation et une sensibilité exacerbée étonnantes.

Nous avons également pu observer comment le plaisir moteur est relié au plaisir des sons et de la musique. Pour cela, nous mettons à la disposition de l'enfant différents types de feuilles de papier (papier de soie, papier journal, aluminium, carton ondulé, papier de verre, etc.) et nous écoutons les différentes interactions de l'enfant avec le matériau. Il les gratte, les froisse, les secoue, variant la dynamique de son geste. Puis nous entrons dans son mouvement musical, en reprenant les gestes proposés et en les modulant au gré des différents paramètres musicaux. Ainsi, nous expérimentons, par exemple, des jeux de *crescendo-decrescendo*, en partant du froissement d'une feuille de papier de soie. L'enfant accélère son geste pour créer le *crescendo* et inversement. On constate que ce qui était au départ un plaisir physique devient un plaisir musical, à partir du moment où l'on a mis en valeur l'expression et l'émotion qui y était reliée.

De nombreuses recherches décrivent les réactions de surprise, de mécontentement et même de détresse, lorsqu'on leur présente des morceaux de musique dont les contours mélodiques ont été modifiés[6] ou lorsque la parole qui leur est adressée est en décalage[7]. Le nourrisson a donc une intuition anticipatoire de ce qui va se passer au fil des sons qui défilent. On retrouve ce phénomène quand on propose à un enfant le jeu de nourrice *Dans mon jardin*, par exemple. Il rit déjà tout au long de la montée, avant même qu'on soit arrivé au guili-guili final.

Dans mon jardin (*Faire le tour de la main de l'enfant avec notre doigt*)

Il y a un étang (*Toucher la paume de la main avec nos doigts en marquant un arrêt*)

Dans cet étang (*Faire le tour de la paume de la main*)

Il y a une petite bête (*Piquer le creux de la main avec un doigt*)

Qui monte, qui monte, qui monte, qui monte, guili-guili (*Monter le long du bras de l'enfant jusqu'au cou*)

L'enfant a mémorisé la structure et il anticipe le déroulement.

Toutes ces facultés de l'enfant à appréhender les structures sonores montrent bien à quel point la musique, avant même l'apprentissage culturel, est naturelle pour lui.

6. Gratier, 2000.

7. *Ibid.*

Quand l'enfant grandit ?

Quelle place accorde-t-on aux sons que l'enfant perçoit et à ceux qu'il produit ? Au début de sa vie, une communication s'établit par des babillages. Puis la parole devient exclusivement reliée au sens des mots, et non plus à la musique des mots. Au fur et à mesure que l'enfant grandit, le sonore n'est plus pris en compte par les adultes. Les sons créés par l'enfant ne sont perçus que comme des bruits, et non pas dans leur aspect musical.

Ainsi, nous avons ce souvenir d'enfants d'un an et demi qui, à chaque repas, commençaient avec grand plaisir à frapper avec leurs cuillères sur la table et sur leurs assiettes. L'auxiliaire de puériculture les réprimandait chaque fois, sans prêter attention aux sons et à la musique ; elle n'y entendait que cacophonie. Or, un jour, nous nous sommes mis à jouer avec eux, en mettant en valeur l'aspect musical de leur production, accentuant les différences de hauteur et de timbre qu'ils avaient découvertes, reprenant les rythmes en écho ou sous forme d'une ritournelle. L'auxiliaire, tout d'abord étonnée, s'est petit à petit laissé séduire par la musique et s'est prêtée au jeu. C'est ainsi qu'une sorte de rituel musical s'est installé : avant de manger, les enfants improvisaient leur musique. C'était « la musique des cuillères ».

Plus l'enfant grandit, plus nous banalisons le son qu'il produit, alors qu'il est avant tout l'expression de ses émotions. L'adulte cherche à lui donner un sens, une fonction ou une raison, autre. Mais cet adulte, qu'en est-il de son écoute ? S'écoute-t-il marcher, parler, ou respirer ? Sait-il écouter ?

Le non-verbal

Pour que la musique et le son soient au cœur d'une démarche musicale et pédagogique auprès de jeunes enfants, nous mettons depuis une douzaine d'année un accent central sur le non-verbal. Dans un premier temps, il est nécessaire pour les enfants de vivre un moment musical sans paroles. La verbalisation vient après. Employée trop tôt, elle peut créer une mise à distance du vécu, au risque d'une perte de l'expérience sensorielle. C'est pourquoi, dans les activités auprès des jeunes enfants, qu'elles soient pédagogiques ou artistiques, il n'est pas souhaitable de donner des consignes précises, mais plutôt de proposer des matériaux sonores, utilisés de façon musicale, ceux-ci évoluant au gré de la créativité de l'enfant et des échanges.

Pour un enfant, un tambourin peut très bien, dans un premier temps, faire office de chapeau. Il faut respecter cette association tout à fait légitime et simplement lui imprimer une tension vers quelque chose qui serait plus de l'ordre du musical, cela, sans l'aide des mots. Il s'agit véritablement d'une rencontre sonore et musicale entre les participants, dont l'histoire se construit au gré de la

matière sonore. L'enfant peut alors explorer les différents paramètres du son : timbre, hauteur, dynamique, rythme, durée, silence, monodie, polyphonie... Il est guidé, mais d'une façon non directive, dans le respect de sa personnalité.

Il est important de partir de là où en sont les enfants, pour les amener plus loin et leur offrir de découvrir les différentes facettes de la musique ; s'accorder à eux, pour pouvoir jouer ensemble.

Ainsi, avant un atelier avec des enfants, nous sommes attentifs à l'univers sonore qui se dégage du groupe (Edith Lecourtá parle de « bruissement »), afin de se mettre au même diapason et éviter ainsi des dérapages. Par exemple, on évitera de commencer une séance réclamant une écoute extrêmement subtile avec un groupe dont le bruissement est constitué d'éléments sonores vifs, désordonnés et d'une forte intensité. Peut-être sera-t-il plus judicieux de démarrer par une séquence rythmique, qui rassemblera le groupe sur une pulsation commune et canalisera l'énergie, avant de solliciter une écoute plus subtile.

Il est également primordial de tenir compte de ce qui réunit ou au contraire sépare les membres du groupe. Par exemple, des groupes vont créer une dynamique autour de musiques à dominantes rythmées, d'autres avec de la voix, d'autres encore avec des instruments utilisant le souffle. Les différences et les points de rencontre des membres du groupe vont créer une identité sonore qui lui est propre. Cette identité n'est pas fixe et immuable ; au contraire, elle évolue au fur et à mesure du développement de l'individu et du groupe. Il nous semble également important de repérer et de prendre en compte le type d'écoute du groupe. Est ce que l'écoute est liée à l'évocation d'images, d'histoires ? Suscite-t-elle plutôt une dynamique corporelle ? Tout cela afin d'être au plus près de « l'accordage » avec le groupe.

Tigouli

Le projet de Tigouli est né à partir de l'ensemble des réflexions évoquées plus haut. C'est avant tout une proposition musicale faite à l'enfant et à celui qui l'accompagne dans cette écoute.

Le terme de Tigouli désigne à la fois le projet global et un petit personnage, dont on ne sait s'il est masculin, féminin, animal ou minéral. Il invite les enfants à se laisser porter par la musique et l'univers qu'elle suggère, en prenant le temps de s'attarder sur les sons, les formes, les couleurs sonores, et de les goûter. La proposition est ouverte. L'enfant doit pouvoir s'approprier les éléments sonores pour mieux y pénétrer, y sentir et y développer son imaginaire créatif. Comme dans l'espace transitionnel, il construit lui-même ses propres scénarios à partir de ce qu'il entend. Au-delà des mots, une narration se construit, dont la musique est le fil. Tigouli suggère, suscite et propose des images sonores et picturales à l'enfant, sans l'enfermer dans une interprétation obligée. L'enfant

est acteur et invente sa propre histoire. Ainsi, il peut librement s'approprier l'univers musical qui lui est proposé.

Chaque Tigouli se présente comme un voyage où se mêlent sons de la nature et musique instrumentale. Il évoque un lieu dans lequel il se déroule, comme un jardin, le bord de la mer, la montagne, la ville… L'univers sonore rattaché à cet endroit est défini par de réelles prises de son effectuées dans des lieux semblables. Tigouli nous guide dans la découverte de nouveaux mondes sonores et invite l'enfant comme l'adulte à retrouver certains phénomènes sonores familiers pour peut-être réapprendre à les écouter. Au cours du voyage, il se faufile et se glisse à travers les sons, il rit, s'amuse avec les éléments naturels, s'étonne et s'émerveille à chaque rencontre. L'aspect ludique du jeu avec la matière sonore et les mouvements de sons est essentiel.

Tous les albums commencent et se terminent par un rituel. Pour le début, celui-ci constitue un point de départ ancré dans la réalité de l'enfant : le bonjour d'une rencontre. À la fin, par contre, il symbolise le retour à la réalité : cet au revoir qui dit la clôture. Il délimite ainsi un univers sonore qui se déroule et s'invente sous les oreilles de l'enfant et de ceux qui l'accompagnent.

La voix de Tigouli ponctue le parcours de l'auditeur. Elle le guide et l'interpelle. Comme une enveloppe sonore, elle tisse ce lien humain qui permet à l'enfant de se sentir en sécurité et éventuellement de chercher à l'imiter. Dans ce cas, c'est la musique des mots qui l'intéresse et non les mots eux-mêmes, et encore moins leur sens commun. La voix s'intègre à la musique en jouant avec les éléments sonores, en les commentant, en les discutant, en les observant et en les imitant. Elle dialogue avec les sons et ponctue la musique avec des sortes de petites ritournelles qui s'enchevêtrent avec les éléments sonores.

Les phénomènes sonores naturels sont étroitement mêlés aux sons instrumentaux. Ils s'interpénètrent au point d'être parfois indiscernables dans leur singularité. L'idée sous-jacente est la musicalisation des sons naturels, l'extraction de leur essence musicale et leur prise en charge dans la continuité du discours. Dans Tigouli, ce qui devient sens musical provient plus des mouvements sonores ou mouvements de sons que de caractères mélodiques. Ces gestes sonores concernent aussi les couleurs harmoniques, les rythmes, les timbres, les modes de jeux instrumentaux, les nuances… Chaque Tigouli possède une unité de couleur s'appuyant sur le choix des instruments. L'instrumentation, colorée par l'utilisation de différents modes de jeux, permet de donner une couleur générale et relie toutes les séquences.

La forme et la structure

Malgré une division en séquences, ce voyage se déroule dans une forme continue, qui comporte à la fois une grande fluidité dans le discours musical et une

articulation très précise autour des moments de tension et de détente, d'accélération ou d'immobilité, et jusqu'au *climax* éventuel. Son contour formel global s'apparente à une forme en cloche qui suit de près une narration non apparente. Suivant le rituel évoqué plus haut, tout s'organise autour d'un point de départ et d'un point d'arrivée ; on part de la réalité et on y revient. Dans *Tigouli à la montagne*, par exemple, c'est une ascension suivie d'une descente, dans *Tigouli au bord de la mer* un départ de la plage vers les fonds sous-marins, avec retour sur le sable et les rochers.

On trouve une construction en miroir sur le plan des émotions et des atmosphères. Par exemple, *Tigouli à la montagne* commence par une ambiance générale de montagne, suivie de sons de pâturages reconnaissables qui font référence à du connu, puis l'auditeur est amené à pénétrer plus avant dans une matière sonore non identifiable ; enfin, le temps se suspend : émoi d'un *climax* en creux. Des glissades sonores suivent, sortes de gestes très ouverts qui contiennent en eux-mêmes une jubilation, puis des clapotis nous ramènent vers le connu, vers quelque chose de plus intime, et c'est finalement le retour à l'ambiance générale de montagne. Le propos musical, lui, toujours fluide, traverse chaque section. Il avance en se colorant et en variant au fur et à mesure des découvertes liées aux ambiances différentes de chaque séquence.

Rapport entre les travaux ordinaires des compositeurs et les projets plus spécifiques que sont les Tigouli

Le travail avec un compositeur commence par la confection d'une sorte de cahier des charges. On y trouve un descriptif de la forme générale ainsi que des différentes séquences, de leur atmosphère, des emplacements des différentes comptines, et des souhaits concernant le type d'instruments à utiliser. Puis s'opère un va-et-vient entre les premiers éléments composés et une formulation de commentaires. Une critique récurrente porte sur la question de la douceur des sons. En effet, les enfants en bas âge sont très vite effrayés par des sons surgissant de façon trop brutale ; en cela ils se différencient de leurs aînés, pour qui l'effet de surprise peut jouer un rôle moteur dans le déroulement musical. De même, une musique trop chargée sature vite l'écoute et les sens de l'enfant. Ce type de travail implique pour le compositeur une adaptation de ses procédés de composition.

Malgré cela, les compositeurs utilisent dans Tigouli, pour une bonne part, les techniques de composition dont ils se servent d'habitude dans leur musique. Prenons l'exemple de Philippe Leroux, qui a composé *Tigouli à la montagne*. On sent très nettement dans ce Tigouli la pâte de fabrication de ce compositeur. Il est vrai que son style, pour être riche et varié, n'en est pas moins très

clair. Dans de nombreuses pièces (*(d')Aller, Continuo(ns)*, etc.), il use de ce qu'il appelle des « actions sonores reliées par des processus de transformation continue[8] ». Nous pouvons observer que dans *Tigouli à la montagne*, ces procédés lui servent à « musicaliser » les sons de la nature. Prenons trois exemples : des sons de percussions évoquant des sabots se multiplient jusqu'à devenir un écoulement de cailloux, une prise de son de vent se répète avec des transpositions qui font « chanter » au vent une véritable mélodie, d'un torrent de montagne sont isolées des gouttes d'eau qui prolifèrent et s'ordonnent en un rythme dansant. Dans chaque cas, une action sonore (les sons de sabots, par exemple) se transforme de façon plus ou moins continue (la multiplication des sons de sabots) en une autre action sonore (la chute de pierres).

8. Vilella, 1999.

On retrouve également, dans *Tigouli à la montagne*, une certaine stratégie familière au compositeur dans la façon de gérer le temps musical, notamment les tensions et les détentes, ainsi que les seuils qui représentent ces moments de basculement d'une idée vers une autre. Par exemple, ces meuglements, qui ne représentent d'abord qu'eux-mêmes puis qui créent un long *crescendo* doublé d'une montée dans l'aigu, ou encore cette avalanche de cailloux, qui à la fois clôt un processus et ouvre un nouvel espace, un peu comme une arrivée à un sommet termine une ascension et débouche en même temps sur la nouveauté d'une autre vallée.

Dans la musique de Philippe Leroux, les sons sont en perpétuel mouvement. Il n'existe rien d'immobile, dirait-il. Il en est de même dans Tigouli, où les phénomènes sonores se métamorphosent sans cesse, comme ces musiques de cloches ou de vent qui se transforment insensiblement en éléments vocaux, ou ces glissades sonores qui ne disent que le geste qui les sous-tend. Ce mouvement perpétuel donne d'ailleurs à Tigouli, comme à sa musique en général, un aspect ludique évidemment bienvenu dans une musique pour les jeunes enfants, qu'il s'agisse du jeu du vent, de celui des gouttes d'eau ou encore de ces contrepoints rythmiques entre une marmotte, des claquements de sabots et une comptine, ou entre les vaches, le violoncelle et la voix.

La création artistique comme une rencontre avec l'enfant et l'accompagnant

Concevoir une création pour le très jeune public implique de prendre en compte à la fois la sensibilité « primaire » de l'enfant et la place de l'adulte qui l'accompagne. L'enfant vient au spectacle ou découvre des œuvres parce que l'adulte lui offre de les entendre ou de les voir et l'emmène dans un lieu adéquat. Il n'a pas fait le choix de vivre cette rencontre artistique et, surtout, n'a pas encore la possibilité de relativiser ce qu'il vit. Il est entier dans ses perceptions.

L'enfant n'a pas de recul dans sa manière d'appréhender les événements ; sa sensibilité est fragile, à fleur de peau. Il ne peut pas mettre à distance ; il vit les choses pleinement. Il est nécessaire de l'accompagner, pour lui éviter des sentiments de peur, de frustration ou d'incompréhension. Le tout-petit ne peut pas se protéger de cette peur du noir. Le noir complet des salles de spectacle est-il d'ailleurs une obligation absolue ? Il en est de même de l'inquiétude devant les masques, la taille des protagonistes ou l'intensité sonore. L'enfant ne peut gérer non plus cette frustration, quand, par exemple, on lui propose des choses à toucher qui lui sont tout de suite retirées, ou cette incompréhension, lorsqu'il voit un acteur près de lui et qu'il entend la voix de ce même acteur diffusée en fond de scène. L'enfant peut protester, mais ce sera à sa façon, discrète, pas toujours facile à relever.

Il y a donc nécessité, dans l'élaboration de la création artistique, d'une prise en compte de l'accompagnement de l'enfant. Il faut créer une sorte de *holding*, au sens de Winnicott, c'est-à-dire un environnement capable de porter psychiquement et physiquement l'enfant, lui permettant d'avoir des repères et de vivre des émotions sans être submergé. Le cadre de jeu doit donc être bien délimité, de façon à lui donner des éléments de repère, particulièrement au début et à la fin. D'emblée, l'enfant peut être convié à se diriger vers l'imaginaire, tandis que la conclusion le ramènera au sol plus ferme de la réalité.

La création artistique doit s'inscrire dans une rencontre avec le tout-petit, lui proposant quelque chose d'enveloppant. Il n'est pas besoin de raconter une histoire, mais simplement de proposer des sensations à vivre. L'histoire se construit toute seule. Les liens entre les différents éléments vont se tisser d'eux-mêmes. Il n'est pas nécessaire de pouvoir tout expliquer. La qualité ne se situe pas dans la longueur des propos, mais dans leur richesse. Beaucoup d'éléments peuvent n'être que suggérés, car ils appellent une compréhension sensorielle. La question de l'espace scénique, et de sa plus ou moins grande délimitation en fonction de l'âge, se pose également. Chez le tout-petit, les perceptions mettent en jeu tout l'être, il n'y a pas de dissociation. La place du mouvement est donc chez lui essentielle. Doit-il nécessairement être assis pour recevoir une création ? Sa liberté d'aller et venir semble difficilement aliénable. Il est fort possible de proposer un dispositif où les enfants peuvent entrer dans le spectacle, en interaction avec les artistes ; un spectacle en mouvement où les enfants sont acteurs de la création.

L'adulte accompagnant l'enfant peut être dérouté par une proposition artistique construite sur l'éveil sensoriel. Car elle nécessite une certaine simplicité dans la réception de l'œuvre, une capacité à se laisser porter et émerveiller par le plaisir du jeu et de l'expérience. Pour pouvoir accompagner l'enfant, l'adulte

doit renoncer à trop vite commenter ou tenter de définir ce qu'il voit ou ce qu'il écoute. Il lui faut se laisser aller au plaisir de la sensation et ouvrir son imagination créatrice, de façon à retrouver peut-être son propre espace transitionnel.

Enfin, il nous semble important qu'au-delà du moment vécu, l'œuvre puisse continuer à « résonner », « vibrer », « vivre » en l'enfant. Celui-ci doit avoir plaisir à y revenir et à la réécouter, dans le cas d'une œuvre fixée sur un support sonore. Celle-ci doit posséder plusieurs facettes, plusieurs écoutes possibles.

Le fait de proposer un univers trop simpliste, sous prétexte qu'on s'adresse à des enfants, est à proscrire. La création pour jeune public réclame une exigence dans la subtilité de la proposition faite à l'enfant. Le goût prononcé de ce dernier pour la répétition est connu, mais cette répétition doit se faire dans la découverte de l'inattendu, afin que l'enfant ne se lasse pas.

Son histoire sonore et musicale a ses origines, ne l'oublions pas, avant sa venue au monde. Elle s'est élaborée lentement, dans une qualité de perception et de possibilité relationnelle tout à fait exceptionnelle. Mais cette relation qui se crée entre la voix, qui guide dans le cas du disque, et la personne qui accompagne dans les parcours sensoriels ou les ateliers musicaux, a besoin pour exister d'une réelle richesse, d'un terrain sonore et musical élaboré et varié, dans lequel toute forme de simplisme ou de démagogie n'a aucune place.

BIBLIOGRAPHIE

BARUCH, C. (2004), « Berceuse, espace transitionnel et bercement », *Revue de musicothérapie*, vol. XXIV, n° 1, p. 3-7.

GRATIER, M. (2000), « Étude du rythme expressif dans les interactions vocales précoces dans trois cultures », *Revue de musicothérapie*, vol. XX, n° 3, p. 94-98.

STORK, H. (1997), « Berceuses et bercement à travers les cultures », *Revue de musicothérapie*, vol. XVII, n° 2-3, p. 28-37.

VILELLA, M. (1999), *Processus et invention dans Continuo(ns) de Philippe Leroux*, Paris, L'Harmattan.

WINNICOTT, D. W. (1975), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

Tapajungle, musique de Johanne Latreille et Michel Viau, groupe QUAD, scénario et mise en scène de Suzanne Lantagne, SMCQ Jeunesse, 2003. Photo : Michel Dubreuil.