Document generated on 10/11/2024 11:23 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Éditorial
Le miroir aux alouettes
Editorial
The Mirror for Larks

Michel Duchesneau

Volume 16, Number 2, 2006

Musique de création et jeunes publics

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902394ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902394ar

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 document

Duchesneau, M. (2006). Éditorial : le miroir aux alouettes. *Circuit*, *16*(2), 5–20. https://doi.org/10.7202/902394ar

Article abstract

In this editorial we are not conducting a scientific study of conditions appropriate to musical composition for a young public; nor are we tackling the subject of the psychological bases associated with children's listening in order to ascertain universals which might perhaps allow us to define the theoretical and aesthetic foundations of music (conceived) for a young audience. We are simply trying to establish a circumstantial "framework" for reflection on musical creation for a young audience, a framework which puts the works, as well as their *raison d'être*, into perspective. Does the post modernist era have an influence? Did economic and technical constaints contribute to the definition of the genre that seems to belong to our contemporary period? To what extent do we really possess adequate structures of distribution? These are the questions which we pose and to which we would like to provide some elements of response.

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/

Éditorial

Le miroir aux alouettes

Michel Duchesneau

Consacrer l'essentiel d'un numéro de *Circuit* au jeune public pourrait sembler un pari risqué, étant donné certains préjugés qui entourent la création musicale destinée aux enfants. Il est évident que ces préjugés ne sont pas criés sur tous les toits, mais ils existent bel et bien. Il suffit de prendre en exemple la notion de valeur de l'œuvre quant à la reconnaissance qu'elle apporte à son auteur en fonction des paramètres et des critères du milieu de la création musicale contemporaine qui régissent son devenir. En musique, comme en littérature, l'œuvre destinée aux enfants est souvent jugée « enfantine », banale, stéréotypée et, par conséquent, secondaire dans le monde de l'art. Les propos d'Ana Sokolovic, tirés de l'article de Noémie Pascal et qui font référence à la place du compositeur dans la société, cette place acquise en fonction de sa production musicale, nuancent cette perception tout en étant révélateurs de la problématique : « Le résultat revient au même, mais nos questionnements sont un peu plus approfondis d'un côté pour les enfants, et d'un autre pour les adultes. Par exemple, peut-être qu'on va plus réfléchir à l'avenir de la musique ou à notre place dans la société quand on écrit pour des adultes, [...] et [quand on écrit] pour les enfants, peut-être qu'on va beaucoup plus penser à leur imagination. » Si le compositeur confronté au défi de l'écriture musicale destinée à un public d'enfants s'interroge tout autant sur son travail et y consacre la même énergie que s'il s'agissait d'une œuvre pour un public d'adultes, il n'en reste pas moins que l'œuvre destinée au jeune public n'a absolument pas le

même poids dans un curriculum. Lorsque j'étais actif au sein de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)[1], j'ai été personnellement témoin de la résistance que certains compositeurs manifestaient envers ce champ de création, résistance qui pouvait aller jusqu'à un certain mépris. Intimement liée à la « valeur » du domaine du jeune public, cette résistance est causée, en bonne partie, par deux problématiques : d'une part, les compromis que l'œuvre pour jeune public semble, dans certains cas du moins, imposer à l'expression libre du créateur, et d'autre part, le cadre professionnel entourant sa diffusion[2], qui n'est pas toujours à la hauteur des attentes de l'artiste.

Mais c'est justement à ce titre que le sujet me semble digne d'intérêt. Il ne s'agit pas simplement d'explorer les conditions du « marché » de cette musique, mais, d'une part, d'interroger les créateurs sur leur motivation à explorer ce genre et, d'autre part, de réfléchir sur les conditions artistiques dans lesquelles se fait cette musique. On ne peut, en effet, détacher complètement la création musicale pour jeune public de ses conditions d'existence. Ces conditions sont non seulement très différentes de celles qui caractérisent la création musicale dont il est habituellement question dans *Circuit*, mais elles nous poussent à réfléchir sur l'« autre » création musicale, celle pour « public adulte » (les « grands » ou les « vieux », comme diraient les jeunes). Dans cet éditorial, il ne s'agit pas pour moi de réaliser une étude scientifique de ces conditions, ni même d'aborder systématiquement les fondements psychologiques liés à l'écoute chez l'enfant afin d'en dégager certains universaux qui permettraient, peut-être, de définir les fondements théoriques et esthétiques d'une musique pour jeune public. Il s'agit plus simplement d'établir un « cadre » circonstanciel à la réflexion sur la musique de création pour jeune public, cadre qui met en perspective les œuvres ainsi que leur raison d'être[3]. Je soumets, dans ce texte d'introduction, un certain nombre de questions et d'hypothèses dont la vérification appartiendra, du moins en partie, à d'autres. Il est à souhaiter que le survol de la musique de création destinée au jeune public proposé ici servira de tremplin à de plus amples travaux sur la question.

Miracle postmoderne ?

Au Québec, il y a maintenant près d'une vingtaine d'années que la musique pour jeune public est à l'ordre du jour, et si certaines compagnies comme L'Arsenal à musique et Le Moulin à Musique s'y consacrent depuis plus longtemps, bon nombre des compagnies musicales impliquées dans le domaine ont développé ce créneau récemment pour en faire un véritable cheval de bataille culturel. Si les œuvres pour jeune public font partie de la culture occidentale depuis longtemps et si le XXe siècle a vu naître des chefs-d'œuvre en ce domaine[4],

1. J'ai assuré la direction générale de l'organisme de 1997 à 2002.

2. D'un côté, la salle de concert où 300 irréductibles (pairs et amateurs qualifiés) constituent l'essentiel du public de la musique contemporaine, et de l'autre, la salle communautaire où 600 enfants curieux et agités vivent l'une de leurs premières expériences auditives.

3. Les réflexions livrées dans cet article s'appuient, entre autres, sur mon expérience du domaine, puisque j'ai créé le volet « jeune public » de la SMCQ, dont les réalisations ont constitué une part importante de l'activité de la société entre 1997 et 2002.

4. Il est indéniable que des œuvres comme *Pierre et le loup*, de Prokofiev ; *Histoire de Babar*, de Poulenc ; ou encore *Histoire du petit tailleur*, de Harsanyi, possèdent des qualités intrinsèques exceptionnelles tant en ce qui concerne la musique elle-même, l'habile mariage du texte et de la musique, que le potentiel théâtral du tout.

il faut reconnaître, avec les auteurs des différents articles de ce numéro, que c'est depuis le milieu des années 1980 que la croissance du répertoire, bien que relativement modeste, est devenue remarquable. Mais, tout bien considéré, il n'y a peut-être pas vraiment de miracle « culturel » dans la (re)naissance de ce répertoire. Ce phénomène est lié à de nombreux paramètres artistiques, sociologiques et économiques, dont certains me semblent plus importants que d'autres. C'est pourquoi je porterai mon regard sur la question du « développement du public », concept qui appartient à la fois au domaine de l'économie du spectacle et au domaine de l'esthétique musicale, si on part du principe que le souci de la relation au public pourrait être lié au courant du postmodernisme en musique.

Après avoir tout essayé pour s'assurer de la présence du public dans les salles de concert, et plus particulièrement en ce qui concerne le public de la musique de création, il a fallu se rendre à l'évidence : le problème semble se poser de façon de plus en plus urgente. L'évolution du langage, accompagnée d'une multitudes de facteurs socio-économiques, est telle que l'accès à la création musicale semble être devenu très difficile pour une large part du public, qui, plus souvent qu'autrement, affirme ne pas posséder les connaissances nécessaires pour fréquenter les concerts de musique de création. Les pouvoirs publics, qui financent l'essentiel des opérations du milieu spécialisé, ainsi que les dirigeants de bien des organismes qui se consacrent à la création musicale, se sont donc tournés vers la possibilité éventuelle de développer ces « connaissances ». L'ensemble du milieu a alors envisagé toute une série de mesures pour combler cet apparent manque d'« éducation » à la musique nouvelle, l'objectif ultime étant que ce public fréquente régulièrement les concerts de musique de création. Après avoir essayé de nombreuses formules comme l'inévitable conférence explicative et « éducative », les organismes voués à la création musicale ont bien été obligés de se rendre à l'évidence : le problème ne semblait toujours pas résolu. Les salles de concert ne sont pas vides, certes, mais elles sont loin d'être aussi occupées qu'on le souhaiterait. La nuance est importante, dans notre univers culturel dont le fonctionnement s'apparente de plus en plus à celui de l'industrie. Par conséquent, la logique a voulu qu'on modifie la cible des interventions curatives afin de s'assurer d'un remède à moyen et à long terme : la solution passe par les enfants, le public de l'avenir !

Cet acharnement à vouloir accroître le public a au moins deux origines. La première est celle de la nécessité de répondre aux attentes des instances gouvernementales quant à la « performance » des organismes soutenus par l'État. Certes, les paramètres de la « qualité » artistique et de la « performance » administrative sont de première importance, mais la fréquentation des salles de concert reste un indice incontournable et probablement l'un des plus fiables,

quoi qu'on en dise, quant à la situation réelle de l'organisme artistique au sein de son milieu. Ce dernier paramètre, bien qu'il soit considéré différemment par chacun des types d'organismes subventionnaires, puisqu'il faut prendre en considération les potentiels des différents marchés exploités, a tendance à peser de plus en plus lourd dans la balance du financement. Je ne serais pas étonné de voir apparaître, un jour ou l'autre, la notion de « service public », en ce qui a trait aux arts financés par les impôts des citoyens. L'obligation de rendement serait alors capitale... Bref, la pression pour rejoindre le plus d'auditeurs possible se fait peut-être discrète, mais elle n'en est pas moins forte.

La seconde origine consiste en un désir, tout à fait légitime, des compositeurs et des musiciens de faire connaître la musique contemporaine au plus grand nombre de gens possible. Le cercle relativement restreint des habitués des manifestations de musique nouvelle stagne et, dans bien des cas, il semble se rétrécir d'année en année, non pas forcément parce que le nombre d'irréductibles diminue, mais parce que leur groupe a tendance à se fractionner de plus en plus, constituant de multiples cellules autonomes en fonction des genres et des générations. Et, comble de malheur, ces cellules ne communiquent pas entre elles. Le public de l'un n'est pas le public de l'autre : question d'esthétique, d'âge, de milieu, de genre, etc. L'élargissement du bassin d'auditeurs pour chacune de ces cellules est, par conséquent, de plus en plus difficile à réaliser. Alors, si les organismes n'arrivent pas à combler le « déficit d'auditeurs » qui les menace, déficit dont l'évidence grandit avec l'écart proportionnel qui se creuse peu à peu avec les coûts réels de production des concerts (souvent uniques), le développement du jeune public semble être une planche de salut valable, intéressante tant au point de vue artistique que social. S'attaquer au domaine du jeune public permet, d'une part, de tenter une action concrète dans l'éducation culturelle du jeune auditeur, dans l'espoir de retombées significatives dans l'avenir et, d'autre part, de combler le vide « théorique » des salles de spectacles par des statistiques intéressantes grâce à un public « captif » du système de diffusion scolaire et communautaire. Bref, c'est une bonne affaire.

Il s'agit donc, pour l'ensemble des acteurs du milieu de la création musicale, d'une solution simple et logique à la problématique de l'éducation du public par le développement : s'assurer de constituer la base d'un **nouveau** public, avec lequel on souhaite établir, évidemment, une relation plus étroite et surtout plus durable. Cette idée puise ses fondements dans des théories (mais aussi dans des idées préconçues) faisant de l'écoute de l'enfant un terrain meuble. On retrouvera, dans les différents textes du numéro, des témoignages de compositeurs qui font appel à cette idée d'une écoute ouverte, disponible à l'invention et à la nouveauté, de la part des enfants.

Certes, on peut très bien imaginer le public constitué de « jeunes oreilles » comme fondamentalement « neuf », non encore « formaté » à tel ou tel univers sonore et, par conséquent, enclin à écouter et faire sienne l'œuvre musicale contemporaine. Mais est-ce vraiment le cas ? Des études en psychologie semblent avoir démontré hors de tout doute ce qui peut paraître évident à nombre d'entre nous, à savoir que le développement musical des enfants est lié à la richesse musicale de leur environnement[5]. Si cela est vrai, il est donc crucial de considérer d'abord et avant tout cet environnement dans l'effort d'éducation du public. Or, soyons clair, il est loin d'être évident que la musique contemporaine dite « savante » fasse partie de la vie de la plupart des enfants ! Et l'intégration de la création musicale à leur environnement s'avère difficile, car la résistance est immense. C'est d'autant plus vrai que l'éducation musicale des enfants (ou du moins ce qu'il en subsiste) est toujours dominée d'une part par un enseignement de la musique où les répertoires classique et populaire occupent l'essentiel de l'espace, et d'autre part par un environnement sonore (télé, radio, cinéma) où la présence des musiques nouvelles (de tradition savante) est pratiquement nulle. Il suffit de prendre comme exemple la nouvelle grille de programmation de la chaîne musicale de Radio-Canada, désormais consacrée à « toutes » les musiques et où dominent la chanson, le jazz et les musiques du monde. La musique classique est traitée au même titre que chacune de ces catégories, ce qui laisse un espace minuscule pour les sous-catégories dont elle est composée (musique ancienne, baroque, classique, romantique, moderne, contemporaine, actuelle, etc.).

5. Zenatti, 1981, p. 190.

À cet appauvrissement progressif de l'environnement sonore en ce qui a trait aux musiques occidentales savantes s'ajoute la concurrence entre les différentes disciplines artistiques et entre tous les genres musicaux regroupés sous l'étiquette « musique classique », car il ne faut pas oublier que le secteur du jeune public est « exploité » par de nombreux organismes défendant différents répertoires. Une proportion non négligeable des formations musicales québécoises possède un programme éducatif destiné à un public scolaire ou familial. Au Québec, selon les données disponibles sur le site Internet du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), 27 des 72 compagnies en musique soutenues par l'organisme subventionnaire sont inscrites à son répertoire des activités pour jeune public. Sur ces vingt-sept compagnies, sept se consacrent à la création musicale, dont une en jazz[6]. Même s'il arrive qu'un organisme qui se consacre au répertoire classique aborde le domaine de la création[7], il est évident que la programmation qui domine le monde sonore des enfants est bâtie autour des œuvres du répertoire classique, qu'elles soient ou non destinées spécifiquement aux enfants[8]. Cela donne des spectacles à la frontière de la mise en scène de

6. Ces données proviennent du site Internet du CALQ (calq.gouv.qc.ca) et correspondent aux chiffres pour la saison 2003-2004.

7. C'est le cas, par exemple, de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, qui présente une œuvre en création de son directeur artistique et chef d'orchestre attitré (voir les articles de Pascal et Renaud).

8. De nombreux spectacles musicaux destinés aux enfants sont élaborés à partir d'œuvres ou d'extraits d'œuvres du répertoire classique. Généralement, il s'agit d'un amalgame construit autour d'un texte narratif ou explicatif, avec ou sans mise en scène.

musiques qui ne sont pas conçues pour la scène, ou encore à des formules de concerts commentés et animés de diverses façons... pas forcément toujours très heureuses, d'ailleurs. Cette concurrence joue parfois en faveur de la création musicale. Certains éducateurs, plus éclairés que d'autres, en ont assez des spectacles « économiques » des grands orchestres où s'entassent 3000 enfants pour entendre une version de la *Symphonie des jouets*, de Haydn, illustrée par un clown (j'exagère à peine...) et, par conséquent, ils se tournent volontiers vers l'alternative proposée par les compagnies spécialisées dans le domaine (elles sont très rares) ou encore par les formations de musique de création qui développent de nouveaux concepts susceptibles d'être plus attirants pour les enfants, tant en ce qui concerne le monde sonore exploré que les préoccupations humanistes et sociales (curiosité, tolérance, conscience environnementale, etc.) devenues thèmes de spectacle. En théâtre, on a depuis longtemps misé sur cette orientation, et le théâtre jeunesse possède désormais une renommée exceptionnelle à ce titre. En musique, on a pris le train en marche plus tardivement, et on a toujours de la difficulté à se démarquer, notamment en ce qui a trait à l'équilibre entre musique et mise en scène. Nous y reviendrons plus loin. Une fois franchie la barrière des adultes qui choisissent pour les enfants, il reste celle de la capacité d'écoute de ces derniers. Bien que l'on puisse, sans aucun doute, considérer qu'ils sont plus enclins que les adultes à vivre de nouvelles expériences sonores, il subsiste des limites que les propos des compositeurs qui ont été interrogés pour la rédaction des articles de ce numéro éclairent remarquablement.

Un univers de contraintes

Dans de nombreux pays occidentaux, le système de commande aux compositeurs est généralisé et la plupart des œuvres, quel qu'en soit le genre, voient le jour à la demande d'un organisme, l'argent provenant d'un programme de subventions de l'État. Il est donc assez rare que les compositeurs conçoivent le projet d'écrire une œuvre pour jeune public sans qu'il y ait une commande à la clé. Et il est encore plus rare que l'initiative provienne du compositeur, entre autres parce que les contraintes de création et de diffusion sont si grandes que les chances de production d'une œuvre conçue pour un jeune public dépendent en grand partie de la volonté et des moyens des institutions capables de mettre l'épaule à la roue, comme c'est le cas pour l'opéra. Dans le domaine de la création pour jeune public, tout comme dans celui de l'opéra (me semble-t-il), non seulement le projet est essentiellement l'affaire de l'organisme qui décide d'y consacrer une partie de ses ressources, mais il est réservé à un nombre très restreint de compositeurs dont le profil artistique correspond au

projet envisagé. Le profil artistique du compositeur, c'est en quelque sorte une étiquette, puisqu'il s'agit de définir des caractéristiques stylistiques ainsi que des paramètres correspondant aux affinités culturelles de chaque compositeur. Cet étiquetage n'est évidemment pas très bien vu par le milieu et plus spécifiquement par les compositeurs eux-mêmes, ni vraiment acceptable, car il mène inévitablement à des préjugés. Mais écartons-nous, pour les besoins de l'exercice, des voies habituelles et théoriquement respectueuses de la liberté artistique, car le profil artistique du compositeur susceptible de correspondre à ce que devrait être un compositeur de « musique pour jeune public » s'impose dans le choix qui doit être fait. Il est évident que les organismes, au moment de faire leur choix, établissent une relation étroite entre les caractéristiques stylistiques du compositeur et leur adéquation éventuelle avec la nature du projet qui se rapporte, en bonne partie, à son public. Si un compositeur reçoit une commande de la SMCQ ou du NEM, le souci qu'il aura de la réception du public sera très différent de celui qu'il manifestera pour une activité pour jeune public. Dans le cas d'une œuvre interprétée dans le cadre d'un concert habituel, le compositeur s'attend à obtenir l'écoute d'un auditoire expérimenté capable d'assimiler ce qui lui sera proposé. Par exemple, la volonté d'éviter un trop grand degré d'abstraction ne devrait en aucun cas constituer un frein à la mise en application de ses critères syntaxiques. Son principal souci sera celui d'obtenir la reconnaissance du public, formé entre autres de ses pairs, en répondant aux exigences variables en fonction de la cellule de public à laquelle on a affaire, exigences allant de l'inventivité à l'architecture complexe, en passant par l'intérêt des références culturelles utilisées dans l'œuvre (dans le cas de citations, par exemple). Il en va évidemment tout autrement avec les enfants, notamment parce qu'on peut considérer que jusqu'à l'âge de 12 ou 13 ans, la perception musicale de l'enfant est essentiellement mélodique[9]. Sans tenir compte des notions de langage (tonal, par exemple), l'approche musicale destinée aux enfants varie en fonction de leur âge, mais aussi du type de stimuli qui semble les émouvoir (voir l'article sur le projet Tigouli). Le souci de l'auditoire et de ses capacités auditives formées ou à former constitue une pierre angulaire de la création musicale pour jeune public. Le compositeur qui s'engage dans la création pour jeune public et dont les œuvres ont une chance de succès (car il faut bien en parler ainsi) sera celui qui saura moduler son art aux capacités d'écoute et d'abstraction de son public. Incidemment, ce sera aussi un compositeur qui possède le métier nécessaire pour pouvoir travailler en équipe en fonction du projet (auteur du livret, metteur en scène, scénographe, acteurs, etc.). Or, cette adaptabilité, si elle ne pose aucun problème à certains compositeurs, est un véritable frein pour ceux qui n'acceptent pas que

9. Imberty, 1969, p. 208.

l'artiste ait à répondre à des contraintes esthétiques, techniques ou pratiques. Nous sommes loin de la liberté du projet standard en musique de création (je caricature, bien sûr) qui consiste en un coup de fil et qui se résume en une phrase : « Veux-tu composer une œuvre de 10 minutes pour 15 musiciens à livrer pour telle date ? ».

Il est intéressant de noter que dans l'analyse de Pascal, pour les compositeurs interrogés, il y a, semble-t-il, très peu de différences entre un projet pour jeune public et un projet pour adultes, si ce n'est une question de nature des contraintes, ces dernières faisant partie de tout projet artistique. Mais lorsqu'on aborde la nature des contraintes, ne s'agit-il pas là inévitablement d'une question de valeur ? Même s'il faut reconnaître que les contraintes font partie de tout projet artistique, il faut aussi admettre qu'en ce qui concerne le jeune public, elles ont un impact considérable sur l'œuvre dans son essence même (au-delà des paramètres d'instrumentation, de minutage, de langue, d'adaptation à la scène, par exemple). La reconnaissance par Daoust de la nécessité de tenir compte de la pureté des oreilles et de la vulnérabilité « psychologique » des enfants n'impose-t-elle pas directement une contrainte à l'acte créateur, sorte de censure intellectuelle, moralement parfaitement justifiable, mais contraire au discours d'indépendance du créateur contemporain ? Il y a là un paradoxe.

Dans le cas de compositeurs comme Daoust, Sokolovic ou Gougeon, ne peut-on pas considérer que leur style s'adapte plus facilement aux contraintes du genre que celui d'autres compositeurs ? Ce n'est peut-être pas par hasard qu'ils ont été choisis. Cela amène Noémie Pascal à émettre l'hypothèse que la postmodernité n'est peut-être pas étrangère au développement du répertoire pour jeune public, notamment parce que le cadre proposé permettrait au compositeur d'écrire une musique qui non seulement s'écarte des schèmes dictés par l'avant-gardisme ambiant, mais fait aussi preuve d'une expressivité que le compositeur ne se permettrait pas forcément dans un cadre normal. Rappelons de nouveau que la préoccupation de la réception de l'œuvre, si présente dans le projet pour jeune public, appartient jusqu'à un certain point aussi au postmodernisme.

La diffusion

La question de la diffusion en est une d'importance, car il s'agit évidemment de la principale clé de réussite du développement du jeune public. Les modalités entourant l'activité musicale destinée à un jeune auditoire sont différentes de celles du concert de musique contemporaine. Une œuvre destinée à ce public, dans la mesure où elle sera retenue par les programmateurs des centres culturels, les comités de professeurs ou de parents d'élèves, sera jouée à de nombreuses reprises, allant parfois jusqu'à compter des dizaines d'exécutions

par année. Nous sommes loin ici du sort habituel des œuvres nouvelles qui, une fois créées, sont jouées, dans le meilleur des cas, quelques fois par année.

Si l'idée d'une diffusion à grande échelle est très séduisante, tout particulièrement pour les artisans du milieu de la création musicale, plutôt habitués à un réseau de diffusion confidentiel, il existe des limites sérieuses à cette diffusion. Il est impossible de passer sous silence le conservatisme prudent de la plupart des intervenants du milieu scolaire et culturel (maisons de la culture, centres communautaires, etc.). Au Québec, la situation est d'autant plus difficile que le milieu de la diffusion des arts auprès du jeune public, très développé en ce qui a trait au théâtre et dans une moindre mesure à la danse, est relativement réfractaire à la musique contemporaine, dont l'essence même constitue une barrière infranchissable. Comment convaincre le professeur responsable des sorties de son école de l'intérêt d'un spectacle musical si, dès le départ, pour lui, les références musicales sont peut-être Mozart, mais surtout Annie Brocoli[10] ? Il n'y a rien à faire, à moins de contourner l'obstacle du langage musical jugé trop abstrait par un habillage littéraire, théâtral ou visuel, donnant ainsi une relative emprise « intellectuelle » sur l'œuvre musicale aux adultes responsables d'amener les enfants au concert. À titre d'exemple, citons *Le piano muet*, de Denis Gougeon, dont la musique s'est révélée tout à fait remarquable, tant en ce qui a trait à son inventivité thématique, harmonique et rythmique qu'à son orchestration. Mais dans les premiers temps de la diffusion de l'œuvre au Québec, ce n'est pas en tablant sur la musique qu'il a été possible de convaincre les adultes qui choisissent les spectacles d'y amener les enfants dont ils ont la responsabilité. C'est le texte qui a servi de tremplin, œuvre du célèbre poète québécois Gilles Vigneault. On comprend assurément qu'il y avait là un argument rassurant pour beaucoup de gens. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que plusieurs des œuvres en création des dernières années se basent sur des textes de contes célèbres (*Le petit prince* pour *Planète Baobab* et *Alice au pays des merveilles* pour *Alice*, deux œuvres commandées à Denis Gougeon et Yves Daoust par L'Arsenal à musique, ou encore *Le livre de la jungle* pour *Tapajungle* sur une musique des membres du groupe QUAD). Certes, la valeur du texte littéraire est essentielle et pèse lourd dans la balance du choix artistique, mais la réputation du texte ou de l'auteur joue aussi considérablement. Une partie du succès d'une œuvre musicale pour jeune public faisant appel à un texte littéraire repose sur un habile mélange de ces facteurs.

Le contexte de diffusion des œuvres pour jeune public est particulier. Et il ne faut pas sous-estimer ce facteur dans le développement d'un réel intérêt pour les œuvres musicales contemporaines destinées au jeune public. Les conditions sont plus souvent qu'autrement extrêmement difficiles, et je suis toujours étonné

10. Annie Brocoli (Annie Grenier), chanteuse québécoise qui se consacre exclusivement aux enfants. Elle écrit ses chansons en s'inspirant de son quotidien et de celui des enfants. Sa musique est de tendance populaire, la recherche artistique s'y trouvant limitée essentiellement à la création d'un environnement enfantin imagé. Depuis 2001, ses disques remportent beaucoup de succès et elle est devenue une vedette pour les tout-petits.

des réactions parfois négatives des diffuseurs quant aux moyens à mettre à la disposition des œuvres destinées au jeune public. Le réseau de diffusion des œuvres pour jeune public est essentiellement constitué de centres culturels qui font venir les enfants et d'écoles qui accueillent des spectacles. Si certains centres culturels bénéficient d'une salle entièrement équipée, au Québec, c'est loin d'être le cas partout[11]. Comme c'est le cas dans l'ensemble des arts de la scène, la tournée d'un spectacle musical de création pour jeune public ne bénéficie donc que rarement de conditions favorisant véritablement un rendu digne de l'œuvre. Mais à cette difficulté qui afflige tous les arts de la scène s'ajoutent les difficultés propres au genre. Que ce soit le temps alloué aux répétitions ou au montage des décors et de l'éclairage, dans la plupart des cas, tout est réduit au strict minimum, faute de moyens (financiers, il va sans dire). L'argument peut sembler bien mince, et pourtant. Pour nombre de diffuseurs (au Québec), il s'agit d'abord et avant tout d'une opération d'équilibre budgétaire. L'aide de l'État à la diffusion des activités artistiques pour les jeunes étant très limitée et le coût du billet, inévitablement réduit, les moyens financiers à consacrer à ce type de spectacle sont faibles. Il faut prendre en considération les lois du marché, qui imposent des normes très étroites. Les budgets scolaires destinés aux activités culturelles sont infimes, et le coût du billet acceptable est de l'ordre de quelques dollars. Cette norme s'applique aussi à de très nombreux réseaux de diffusion, qui se voient dans l'obligation de réduire au strict minimum tous les coûts associés à l'activité artistique. Le résultat est simple : la plupart des compagnies, dans l'espoir de diffuser les œuvres qu'elles ont commandées, conçoivent donc des spectacles à faible coût, limitant non seulement le nombre d'artistes mais aussi les besoins techniques. Un spectacle pour jeune public au Québec doit coûter moins de 2000 $... Cela a des incidences considérables sur ce que peut être une œuvre de création pour jeune public. D'une part, il est pratiquement impossible de concevoir des œuvres faisant appel à une formation musicale élargie, et d'autre part, il est difficile de réunir des conditions de création adéquates, permettant d'excellentes exécutions. Quant à l'apport des nouvelles technologies, il est limité à la fois par les contraintes physiques de la diffusion et par les contraintes budgétaires. Il faut néanmoins noter que plus souvent qu'autrement, les artisans du domaine, par conscience professionnelle, ne tiennent pas compte du cadre financier et travaillent bien au-delà des conditions de rémunération officielles, afin de garantir la qualité artistique du projet. Malheureusement, ce n'est pas toujours le cas et c'est l'œuvre qui en souffre injustement. En résumé, les conditions parfois difficiles de diffusion font en sorte qu'on peut se demander si les efforts pour construire un corpus d'œuvres pour jeune public ne sont pas réduits à néant par une structure d'accueil totalement déficiente. Le créateur

11. Je me souviens d'un centre culturel, dans l'ouest de la ville de Montréal, qui avait invité la SMCQ Jeunesse à venir présenter *Le piano muet* dans une salle multifonctionnelle couverte de tapis, sans estrade (et pour cause, le plafond était à deux mètres!) La salle était pleine... Les musiciens ont eu l'impression de jouer dans un placard rempli de vêtements, alors que la voix du narrateur était affreusement amplifiée. Le résultat sonore était désastreux!

ne peut rien faire pour assurer à son œuvre des conditions adéquates d'écoute, si ce n'est de la concevoir en conséquence. Mais jusqu'où peut-on aller en ce sens? Dans cette optique, la création musicale pour jeune public souffre des mêmes maux que la création musicale destinée au public adulte. Les œuvres souffrent presque toujours du manque de temps de répétition. La musique pour jeune public nécessite du temps et des conditions adéquates, tant pour sa préparation que pour son écoute. Or, à l'ère de l'efficacité et de la rentabilité, de telles conditions apparaissent bien utopiques. C'est à se demander si la solution des concerts « économiques » des orchestres symphoniques n'est pas, finalement, la meilleure...

La musique mise en scène : grandeur et misères

La réussite du théâtre pour jeune public, au Québec, semble remarquable, mais cette réussite est le résultat du travail acharné d'artistes convaincus qu'il est possible de bâtir un genre théâtral spécifique, fondé sur la valeur du texte mais aussi sur un travail considérable de mise en scène et d'exploration scénographique. Le théâtre pour jeune public a évolué du traditionnel Molière, lecture scolaire par excellence, aux œuvres de création faisant appel au monde contemporain sous tous ses aspects. Le degré d'imagination développé par le théâtre pour jeune public lui permet d'aborder une foule de thèmes, parfois douloureux et sérieux, mais particulièrement enrichissants pour l'esprit. Malgré la reconnaissance du domaine par le milieu scolaire et le public en général, il ne faut pas se leurrer sur ce succès. Les conditions de pratique restent difficiles et la place des arts auprès des enfants est constamment menacée par une multitude de situations et de conditions sociales et économiques déstabilisantes[12]. En ce qui concerne la musique, il est évident qu'elle a pris un retard considérable, puisque pendant que le théâtre se renouvelait et abandonnait les conceptions artistiques poussiéreuses d'une autre époque, la musique poursuivait son chemin avec ses concerts symphoniques commentés, ses hommes ou femmes orchestres et ses duos, trios ou quatuors qui bricolaient de bien tristes voyages musicaux au pays des compositeurs... morts, de préférence.

Il y avait bien (et il y a encore) un petit nombre de contes musicaux (*Pierre et le loup*, *Babar*, *L'histoire du petit tailleur*) qui remplissaient leur fonction. Mais rien de tout cela, à proprement parler, n'était en mesure d'éveiller chez le jeune public un réel intérêt pour la création musicale et d'établir un pont entre lui et un monde sonore contemporain, le sien.

Il est clair que pendant très longtemps, dans le domaine du spectacle sur scène (et non pas de l'atelier scolaire, par exemple), la conception de l'éveil à la musique s'est inscrite dans le cadre d'une approche de la connaissance du

12. Pensons simplement au boycottage des activités culturelles par les enseignants du Québec au cours de l'automne 2005, qui priva des milliers d'élèves de sorties au théâtre ou au concert. Le boycottage était l'un des moyens de pression syndicaux utilisés lors des négociations avec le gouvernement et il a privé à la fois les enfants et le milieu, puisque les artistes se sont retrouvés au chômage. Au-delà des problèmes économiques, il faut aussi prendre en considération que de telles mesures ont souvent un effet pervers à moyen et long terme, brisant un lien parfois fragile entre milieu scolaire et milieu culturel, lien qui s'est bâti, au fil des ans, sur une relation de confiance et d'intérêt mutuel.

répertoire classique, excluant par le fait même toute idée de « création », la musique semblant appartenir strictement au domaine des compositeurs du passé. L'apparition de nouveaux contes musicaux, d'opéras pour enfants, découle donc de la volonté de modifier cette attitude en renouvelant le répertoire, mais aussi de l'expérience du milieu culturel et surtout du théâtre, qui a su orienter l'intérêt du public (mais surtout des adultes qui décident) vers les œuvres contemporaines. Il a donc semblé possible de mettre en valeur la musique de création au sein d'une œuvre destinée à soutenir cette musique par un texte et éventuellement une mise en scène, un décor et des costumes, bref inverser les rôles et positionner la musique en avant-plan, les autres formes d'art devenant les soutiens de la musique. La musique est alors à la fois sujet et objet de l'œuvre. C'est le cas du *Piano muet*, histoire d'un piano autour duquel vivent les personnages du conte. L'œuvre musicale est inspirée du folklore québécois, mais est stylistiquement marquée par l'écriture de Denis Gougeon. On doit la mise en scène de l'œuvre à Louis-Dominique Lavigne, codirecteur artistique du Théâtre de Quartier. Le texte est conté par un narrateur qui joue le rôle de tous les personnages de façon théâtrale. La mise en scène met en action des objets miniatures qui créent un décor imaginaire et qui permettent au narrateur de concrétiser visuellement les espaces physiques et la temporalité de l'œuvre dans son ensemble. Mais il s'agit là d'une œuvre de transition dont la structure et les modalités d'exécution (narrateur — ensemble de musique de chambre réduit — décor minimaliste), bien que renouvelées, conservent plus d'une similitude avec les œuvres du répertoire classique. Au Québec, on peut considérer *Le piano muet* comme une œuvre qui a suscité un mouvement de renouveau considérable dans le milieu de la création musicale, notamment parce qu'il a démontré qu'il est possible de mettre en valeur une musique « contemporaine » auprès des enfants et que cette musique joue au sein de l'œuvre un rôle incomparable et indispensable, au même titre que la musique est indispensable à *Pierre et le loup*. Au milieu des années 1990, les artistes de L'Arsenal à musique, forts de leur expérience considérable du domaine, entament alors l'exploration de nouvelles formes ; simultanément apparaissent les œuvres nouvelles commandées par la SMCQ, puis celles de Chants Libres et du NEM. L'exploration sonore et l'élaboration de nouveaux concepts en matière de spectacles musicaux se trouvent ainsi à divers niveaux dans les œuvres de Daoust/Gougeon pour L'Arsenal à musique, dans *Pacamambo*, de Zack Settel, dans *Bouba ou les tableaux d'une expédition*, de Marie Décary et Ana Sololovic.

Les articles de Noémie Pascal et de Lucie Renaud nous confirment que toutes ces œuvres font la part belle à la création musicale : la musique y domine, joue le rôle principal, fait appel à l'imaginaire des enfants, tout comme

à leur capacité d'abstraction. Mais ces œuvres possèdent toutes une caractéristique qui suscite une interrogation : la création musicale n'est pratiquement jamais livrée à elle-même. Car si on abandonne le discours narratif, et dans certains cas la théâtralisation de l'œuvre, c'est pour faire place à un univers technologique complexe qui fait office de « décor ». Après avoir théâtralisé la musique pour jeune public, on la « multimédiatise », époque oblige. Or, on a reproché aux œuvres musicales contemporaines d'accorder une trop grande importance au théâtre, ratant par le fait même l'objectif fixé, soit celui de sensibiliser les enfants à la musique de création, puisque celle-ci se trouve assimilée par l'œuvre « totale ». D'ailleurs, plusieurs des œuvres relevant du domaine de la musique de création peuvent aussi être considérées comme appartenant au genre du théâtre musical, comme le confirme l'étiquette souvent adoptée par les compagnies musicales pour des fins de classement des spectacles. On peut, par conséquent, se demander quel genre d'expérience artistique vivent les enfants, lorsqu'ils sont en présence d'une œuvre de théâtre musical. S'agit-il d'une expérience musicale, de théâtre, ou d'une expérience multidisciplinaire ? Avec l'intégration des technologies, plusieurs œuvres s'écartent du schéma théâtralisé pour explorer le « monde des sons » par l'entremise du jeu intégré au spectacle. L'histoire traditionnelle disparaît au profit d'un discours qui « pilote » l'enfant à travers un nouveau monde sonore élaboré grâce à l'électronique. On se rapproche peut-être de l'objectif ultime, celui de sensibiliser les enfants à la création musicale par l'entremise d'une œuvre essentiellement sonore. Mais que ce soit par l'adoption des techniques du théâtre ou encore l'intégration des technologies, ne s'agit-il pas essentiellement d'un subterfuge ? d'un moyen pour faciliter l'écoute ? C'est probablement le cas, car même si cela peut sembler être une concession à l'univers du spectacle multi-tout-ce-que-vous-voudrez, il s'agit d'une donnée essentielle de l'environnement culturel global qui domine. La création musicale de tradition savante peut-elle s'y soustraire ? J'en doute.

Lorsque la réalité dépasse... la création

J'ai été un ardent défenseur du développement de la création musicale pour jeune public, car il me semble qu'il s'agit d'un extraordinaire terrain de jeu pour les créateurs. Le jeune public offre aux artistes des émotions intenses, car c'est un public qui réagit sans autre motivation que son plaisir. Après avoir assisté à des dizaines de spectacles musicaux pour enfants, je peux affirmer que jamais ils ne restent indifférents. Une œuvre réussie et bien menée donne droit à des manifestations d'enthousiasme franc. Une œuvre ratée ne suscite que du chahut et des huées également très franches. On n'entend jamais de ces

applaudissements du bout des doigts, devenus le lot de bien des concerts de musique contemporaine. Créer pour le jeune public, c'est créer pour un public aventureux et dont les capacités de jugement sont remarquables, lorsqu'elles ne sont pas détournées par les adultes. Je terminerai ce préambule par le court récit qui suit et qui permet de saisir l'ampleur du travail qui reste à faire quant à l'intégration de la création musicale au sein d'une culture générale pour jeune public, au Québec.

En 2001, la SMCQ, en collaboration avec Les Gros Becs, un organisme de diffusion de théâtre jeune public de la région de Québec, avait invité Éclats, une compagnie musicale française spécialisée dans le théâtre musical pour les enfants, à venir présenter une série de spectacles au Québec. La compagnie possède une solide réputation en France, notamment parce qu'elle a développé une approche de la création sonore originale s'adressant, entre autres, à des publics très jeunes (des enfants de trois à cinq ans). Le spectacle présenté par Éclats à Montréal avait pour titre *Cocottes perchées*. Le spectacle se décrit ainsi :

> *Cocotte perchées*, une mise en voix de la comptine *Une poule sur un mur*, est une poésie sonore, un véritable opéra de basse-cour. Les interprètes, en continuation des idées des jeux d'enfants, ont déclenché l'expression sonore d'abord spontanée, pour se faire maintenant musique, nouvelle, originale. Aux frontières de la musique et du théâtre, *Cocottes perchées* rebondit de cascades en ricochets vers des lieux imprévus et déclenche des images sonores insolites. La musique, première, s'amuse avec les textes, fait sonner les mots. Un son appelle un mouvement. Un geste réveille la voix. Un pas trace la mélodie d'une flûte. Le théâtre naît de cette présence de trois musiciens. Leurs voix mêlées jouent avec la couleur d'une forme ou la saveur d'un tissu. Les graines, les cailloux se font rythmes. Le tambour devient onde ou lumière.[13]

13. http://www.smcq.qc.ca/smcq/jeu.f/spectacles/passe.cocottes.html.

Basé sur le jeu sonore, ce théâtre musical puise donc son inspiration dans un exercice à la Raymond Queneau que l'on retrouve dans un livre de comptines intitulé *Cocottes perchées* et qui consiste en des jeux de langage à partir de la comptine *Une poule sur un mur*[14]. Le spectacle est une véritable étude sonore du monde de la basse-cour, à partir d'objets propres à cet univers (le blé qui était coulé dans de grands plateaux en forme de pavillon), les caquètements des poules imités par les chanteurs jusqu'à en faire un contrepoint articulé, et bien d'autres trouvailles sonores. Pas d'histoire en tant que telle, pas de mélodie, pas de clown sur des échasses ou de décors majestueux, mais une simple basse-cour symbolisée par un mur et deux véritables poules sur la scène. Un univers qui permettait aux enfants de prendre conscience d'un environnement sonore étonnamment riche, puisqu'il est possible d'y bâtir un monde (de sens), avec un peu d'imagination. Autant dire qu'il s'agissait d'un exercice incroyablement difficile pour certains… En effet, j'ai été stupéfait par la réaction d'un professeur d'école élémentaire, qui n'en revenait pas que l'on puisse

14. Dedieu et Couprie, 1992.

soumettre les enfants à une telle mascarade et qui ne comprenait pas que l'on puisse prétendre à un théâtre musical, puisqu'il n'y avait là strictement « aucune musique ». Or, pendant les 45 minutes qu'avait duré le spectacle, les 300 enfants avaient été suspendus aux lèvres des acteurs-chanteurs et avaient clairement manifesté leur plaisir à les suivre dans le dédale sonore qui leur était proposé. Évidemment, *Cocottes perchées*, ce n'est pas les Ice Capades[15] ! Le théâtre musical de *Cocottes perchées*, destiné à des enfants entre cinq et huit ans, met en scène différents types de voix (parlée, bruitée, chantée), différents rythmes dont l'essence appartient à l'objet avec lequel ils sont réalisés et différents jeux de poésie dans une mise en scène épurée, toute l'attention étant concentrée autour de la musique ainsi conçue. Manifestement, avant de venir écouter le spectacle d'Éclats, ce professeur n'avait pas étudié son guide pédagogique... Pour elle et pour nous, le problème reste donc entier.

15. Spectacle de variétés sur glace destiné à un public familial et qui eut beaucoup de succès jusqu'au début des années 1990.

BIBLIOGRAPHIE

DEDIEU, T. et K. COUPRIE (illustrations) (1992), *Cocottes perchées*, Paris, Le sourire qui mord.

IMBERTY, M. (1969), *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck.

ZENATTI, A. (1981), *L'enfant et son environnement musical*, Paris, Éditions scientifiques et psychologiques.

L'arche, opéra d'Isabelle Panneton sur un livret d'Anne Hébert, coproduction du Festival Les Coups de Théâtre, de l'Opéra de Montréal et du NEM, 2004.
Photo : Yanick MacDonald.