



Transposition

Musique et Sciences Sociales

2 | 2012

Séductions musicales

L'opéra jeune public. Stratégies compositionnelles pour transformer l'enfant-spectateur en mélomane

Opera for young audiences. Compositional strategies to change the child-spectator into a music-lover.

Theresa Schmitz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/319>

DOI : 10.4000/transposition.319

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Theresa Schmitz, « L'opéra jeune public. Stratégies compositionnelles pour transformer l'enfant-spectateur en mélomane », *Transposition* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 30 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/319> ; DOI : 10.4000/transposition.319

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

L'opéra jeune public. Stratégies compositionnelles pour transformer l'enfant-spectateur en mélomane

Opera for young audiences. Compositional strategies to change the child-spectator into a music-lover.

Theresa Schmitz

- 1 Depuis une trentaine d'années, toujours plus de compositeurs de musique contemporaine ou de musique expérimentale sont sollicités pour écrire une œuvre qui s'adresse aux enfants. La grande majorité d'entre eux décide avec le commanditaire de réaliser une œuvre scénique. Raconter une histoire par la musique et la scène semble l'une des manières privilégiées pour entrer en contact avec le jeune public. Partout en Europe apparaissent de nouvelles créations de théâtre musical et d'opéra, qui visent, dans le cadre d'une production professionnelle, à sensibiliser l'enfant au spectacle vivant en général, à l'opéra et à la musique contemporaine en particulier.
- 2 Au cours de cet article, reprenant quelques idées explorées dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue en octobre 2011¹, nous questionnerons l'approche des compositeurs contemporains face au spectateur particulier qu'est l'enfant. Dans le cadre d'une série d'ethnographies², que nous avons réalisées entre 2005 et 2011, il s'est en effet avéré que les compositeurs adoptent généralement une attitude particulière face à l'enfant-spectateur : ils désirent que l'œuvre lui plaise et qu'elle lui permette de se faire une idée de ce qu'est l'opéra et la musique contemporaine. La question de la bonne réception de leur création peut prendre plusieurs formes dans le discours des compositeurs, mais généralement il s'agit de « séduire » les enfants, de les rendre plus tolérants envers la musique contemporaine et, dans la mesure du possible, de faire naître l'amour pour le genre lyrique.
- 3 Nous présenterons et analyserons ici le discours des compositeurs qui accompagne le processus de création d'une œuvre jeune public et son impact sur l'écriture. Les opéras suivants ont été soumis à des ethnographies constituées entre autres d'entretiens avec le

compositeur et le commanditaire ainsi que de l'analyse du processus de répétition et création scénique :

- *Le Petit Chaperon rouge* de Georges Aperghis (Cologne, 2001)
- *Le Vaillant Petit Tailleur* de Wolfgang Mitterer/ Helga Utz (Vienne, 2006)
- *Le Chasseur de cygne* de Jonathan Dove/ Alasdair Middleton (Leeds, 2009)
- *La Gardienne d'oies* d'Iris ter Schiphorst/ Helga Utz (Vienne/Berlin, 2010).

- 4 L'analyse des partitions peut en effet montrer quels sont les ajustements musicaux opérés par les compositeurs face à l'enfant-spectateur. À première vue, nous pourrions avoir l'impression que les créateurs se facilitent simplement la tâche quand ils s'adressent au jeune public. Or il nous semble nécessaire de souligner d'ores et déjà que dans le cadre de cette recherche, l'ajustement n'implique pas nécessairement la simplification du langage ou le reniement du style habituel. La majorité des compositeurs interrogés est consciente de ce risque et se défend avec ferveur de changer de style ou de simplifier le langage pour l'enfant-spectateur.
- 5 Plus que de savoir si le langage des compositeurs se trouve, ou non, simplifié, nous pouvons nous demander si les ajustements effectués sont indispensables pour permettre une réception positive de l'œuvre. Dans le cadre de l'opéra pour enfants, la musique est-elle d'ailleurs l'élément décisif de la séduction de l'enfant-spectateur ?

En quête d'un nouveau public

- 6 Face aux innovations du grand écran et du théâtre dramatique, les conventions de la scène lyrique sont devenues insupportables et empêchent l'arrivée d'un nouveau public. Déjà en 1959, les directeurs des théâtres lyriques en France s'inquiétaient de la désaffection de leurs salles³.
- 7 Au cours des années 1960 une crise semble frapper le genre lyrique : les voix exceptionnelles ne suffisent plus pour attirer un public qui « boude » le caractère poussiéreux des œuvres et de leur mise en scène. Pour garantir « la survie » du genre, les théâtres d'opéras sont obligés d'entrer dans une nouvelle dynamique qui prévoit non seulement la réduction des effectifs artistiques, l'abandon du système de programmation reposant sur un répertoire et le recours au vedettariat, mais aussi, et surtout, l'intégration d'un processus de démocratisation : adaptation des tarifs et des horaires ; et décentralisation de l'offre. Si ces mesures ont un impact quantitatif sur le public, elles n'ont cependant pas de conséquences réelles sur la composition sociale de celui-ci. Les barrières psychologiques restent inchangées. Il devient alors nécessaire de poser la question du public même. Face à des spectateurs d'une moyenne d'âge de 60 ans⁴, le public sera soumis à une redéfinition : on ne parle plus d'un public homogène, mais de publics (au pluriel). Parmi ceux-ci, le jeune public présente un espoir particulier pour la persistance du genre : considéré comme un spectateur de demain (plus que d'aujourd'hui), on procède à l'éducation de l'enfant en ayant l'objectif de le transformer en futur mélomane (et abonné). Cette éducation n'est plus seulement une formation à l'écoute, mais un partage de l'expérience artistique : l'enfant est placé dans une posture active face à l'œuvre d'art même. Cette étape de démocratisation culturelle, chargée de conquérir les publics éloignés, s'inscrit dans une politique plus globale dont la valorisation des pratiques amateurs est un des nouveaux paradigmes⁵.

- 8 Ainsi, depuis les années 1980, partout en Europe, les théâtres lyriques mettent en place des départements de sensibilisation : on propose au jeune public des activités pédagogiques (ateliers de pratique artistique, introductions participatives à la visite d'un spectacle lyrique), ainsi qu'une programmation spécifique constituée d'œuvres participatives et d'œuvres pour l'enfant-spectateur. Si l'opéra pour enfants a une très longue tradition dans le milieu scolaire, son déplacement sur les scènes lyriques est une particularité de cette époque, une conséquence directe des nouveaux objectifs de démocratisation confiés aux établissements lyriques.
- 9 Les compositeurs choisissent rarement de leur propre initiative d'écrire pour les enfants. Face à l'éventuel mépris des collègues (le risque de devenir un compositeur « pour enfants » est trop grand) et à une moindre « gloire sociale » (en raison de l'expertise réduite d'un public enfantin), ce sont principalement des individus marqués par une expérience personnelle très forte (devenir parent, par exemple) qui passent outre à la barrière de l'opinion des autres et décident d'eux-mêmes d'écrire pour ce public.
- 10 Puisque les compositeurs contemporains n'intègrent pas naturellement le genre dans leur pratique compositionnelle, la création d'opéras pour enfants est majoritairement issue d'une politique de commande. Les maisons d'opéras sélectionnent les compositeurs auxquels ils demandent une œuvre destinée au jeune public : ce choix est conditionné à la fois par l'existence d'un style susceptible de plaire au jeune public et par une attitude personnelle adéquate (un intérêt déjà présent pour l'enfant). Par exemple, Andrea Gronemeyer, directrice du Junge Oper Mannheim, et commanditaire de plusieurs opéras pour enfants par saison, pose les questions suivantes aux compositeurs :
- Vous sentez-vous concernés par ce public, avez-vous envie de découvrir comment on peut solliciter le jeune public sans exiger trop ou pas assez ? [...] Êtes-vous prêts à oublier vos préjugés sur les enfants⁶ ?
- 11 Le genre de l'opéra pour enfants répond donc à une exigence socioculturelle et politique. Il est redécouvert face à une présumée « crise d'existence » du genre lyrique et obéit à l'impulsion politique visant à populariser les arts considérés comme les plus légitimes. Contrairement au théâtre pour enfants, qui se développe en opposition au théâtre adulte, l'opéra pour enfants est un genre créé par les théâtres lyriques pour se sauver eux-mêmes. Il n'est à aucun moment un élément organique de la culture enfantine, c'est-à-dire de la culture définie et développée par les enfants eux-mêmes⁷. Ce sont les adultes qui décident de créer des opéras pour les enfants et qui en imposent l'esthétique, le contenu et la forme. Puisqu'il semble difficile de soutenir que le genre lyrique est une expérience nécessaire dans la vie d'un enfant, les discours accompagnant la création et la diffusion du genre revêtent un caractère apologétique : même si personne ne met en question la raison d'être du genre, il souffre d'un manque de reconnaissance.
- 12 Malgré l'essor de la production jeune public, le milieu reste partagé vis-à-vis de la véritable nécessité de créer pour le jeune public. Pourquoi ne pas seulement lui proposer des adaptations des classiques du répertoire ? À cette méfiance du milieu s'oppose un phénomène sociopolitique, qui, en liaison avec les cahiers des charges imposés aux institutions culturelles et avec la mise à disposition de fonds, parvient à fonder une nouvelle pratique :
- On ne peut plus ne pas savoir que l'éducation artistique est le seul vecteur efficace d'une démocratisation culturelle, alors que, on l'a vu, la « culture » de la politique culturelle « à la française » a été définie par Malraux contre l'éducation. Dès 1971, la philosophie du « développement culturel » a rompu avec la mise à l'index de la pédagogie. Depuis une décennie, les ministres successifs soulignent publiquement

l'importance de l'éducation artistique et annoncent des nouvelles mesures en sa faveur, notamment en collaboration avec l'Éducation nationale⁸.

- 13 Au Royaume-Uni, l'Arts Council lance, en 1973, le soutien aux actions pédagogiques des institutions lyriques, plus précisément par le programme *Opera for all* du Scottish Opera.
- 14 Ce programme était constitué d'ateliers et de productions d'œuvres commandées exprès pour des enfants, réalisées dans les écoles, ainsi qu'une série de courts extraits d'opéras du répertoire dans des cantines d'usines, des bibliothèques municipales ou d'autres lieux communautaires⁹.
- 15 Similaire à celui développé en France, ce phénomène d'éducation culturelle détachée des institutions scolaires ne cible alors pas exclusivement le public infantin, mais toute communauté éloignée de l'offre artistique pour « assurer aux jeunes l'opportunité d'explorer leur côté artistique¹⁰ ».
- 16 Toutefois, l'attention se concentre davantage sur les enfants que l'on considère comme le public de demain, comme futur abonné des Opéras et qu'il faut « cultiver ». Les maisons d'opéras se sont alors appropriées ce discours politique par la mise en place d'activités pédagogiques et d'une programmation destinée à l'enfant spectateur. En même temps, elles ont été les témoins de par leurs premières expériences que le public infantin est un public gratifiant et intéressant. Les créateurs et artistes ce sont aperçus que faire de l'art pour les plus jeunes pouvait les amener à réfléchir sur leurs habitudes, les clichés et les codes qui dominent le genre et la manière dont on le consomme. Ces réflexions vont au-delà du choix du sujet et du style musical. Programmateurs et créateurs se posent également des questions sur les moyens d'approcher ce spectateur inhabituel qu'est l'enfant.

L'enfant dans l'imaginaire des compositeurs

- 17 Les divers entretiens que nous avons pu mener avec des compositeurs confirment l'hypothèse que l'enfant et son univers, ou les représentations de ceux-ci, occupent le compositeur avant et pendant l'acte créatif, en influençant son langage esthétique habituel. Chaque compositeur, comme chaque adulte, possède une image précise de l'enfant en général et de l'enfant en tant que spectateur en particulier. Pour la majorité d'entre eux, la représentation de l'enfant est un mélange de deux conceptions opposées. Il s'agit, d'une part, de *l'enfant-innocence*, décrit par Jean-François Dupeyron de la manière suivante :

L'enfant-innocence [est] perçu comme une source sacrée de pureté et d'authenticité présumée¹¹.
- 18 D'autre part, il s'agit de *l'enfant-manque*, qui est « perçu péjorativement par ses imperfections, en regard de ce qu'est censé posséder l'adulte¹² ». Ces représentations de l'enfant se construisent chez la plupart des adultes, et donc aussi chez les compositeurs : à partir « du passé du sujet, dans toute sa charge émotionnelle¹³ » ; et sur la base d'un contact direct avec des enfants « d'aujourd'hui ». Mais la reconstruction nécessairement artificielle de sa propre enfance entre rarement en cohérence avec des enfances actuelles.
- 19 Ces deux représentations de l'enfant correspondent aux comportements (présumés et souvent caricaturaux) des spectateurs enfantins : *l'enfant-innocence* serait un enfant tolérant, ouvert aux aventures artistiques, facile à enthousiasmer, sans attentes et préjugés. Il s'agit grosso modo du spectateur « idéal » opposé à un spectateur adulte

défini « négativement » comme un « animal routinier » figé dans des idées préétablies, assourdi par un grand nombre d'expériences qui empêchent un accès spontané et impartial à l'offre artistique. En revanche, *l'enfant-manque* serait un spectateur enfantin « sauvage », qui ne connaît pas les codes comportementaux et qui exprime immédiatement son mécontentement tout comme son approbation. C'est un spectateur trop réactif que l'on peut difficilement calmer (s'il s'excite) et intéresser pendant toute la durée d'un spectacle. Les discours des compositeurs reprennent ces clichés.

- 20 Ainsi Wolfgang Mitterer construit son enfant idéal en opposition aux adultes, plus précisément face à une image négative de l'adulte comme « spectateur blasé ». Par conséquent, l'enfance représente le temps de l'ouverture, de la découverte et de la curiosité :

Surtout en ce qui concerne la musique, les adultes sont plus enfants que les enfants eux-mêmes. [...] Ils sont très crispés et n'ont plus d'ouverture d'esprit pour d'autres styles. Et concernant les enfants, c'est sûrement à l'âge préscolaire et disons jusqu'à 6/7 ans qu'ils sont complètement ouverts. À mon goût, [ils sont] plus adulte que les adultes. Selon moi, on peut tout leur présenter. C'est totalement irrationnel de leur servir une musique infantile, à moins qu'on veuille les faire chanter. Mais dans ce cas-là, il faudra commencer de manière plus simple¹⁴.

- 21 Wolfgang Mitterer suppose que la socialisation musicale n'est pas accomplie à l'âge de 6/7 ans – les enfants seraient encore ouverts à la diversité des mondes sonores. Il devient alors urgent de leur présenter la plus grande variété musicale possible pour préserver cette ouverture d'esprit. Mitterer défend ainsi le point de vue qu'une adaptation de l'écriture n'est pas nécessaire. Une œuvre de qualité s'adresse à toutes les classes d'âge et peut susciter du plaisir de 4 à 100 ans. Malgré cela, le compositeur joue avec le monde enfantin dans son « petit opéra » *Le Vaillant Petit Tailleur* et adapte pour lui son langage musical.

- 22 Également ferme dans la conviction qu'il ne faut surtout pas changer de style (c'est-à-dire aussi d'identité), Georges Aperghis conçoit l'enfant comme un mélange des deux conceptions décrites par Dupeyron – un public idéal et dangereux à la fois :

[Écrire pour les enfants] donne plus de responsabilités. Je n'aurais pas voulu qu'un enfant décroche au milieu du spectacle. C'est comme quand on raconte une histoire : si on ne la raconte pas bien, l'enfant commence à faire autre chose, commence à jouer. J'avais très peur de cela. [C'est un public qui fait peur] parce qu'ils sont tellement rapides dans la tête. Il faut toujours se mettre à la place de quelqu'un qui découvre. Il faut prendre les enfants par la main, et il ne faut pas les lâcher. Il faut qu'ils comprennent¹⁵.

- 23 Le compositeur témoigne d'une prise en compte de la personne qui va recevoir son spectacle. Il développe un fort sentiment de responsabilité, qui l'amène à cibler ses habitudes de composition. Il s'agit ici de la recherche d'un équilibre subtil entre adaptation et fidélité à soi-même :

Mon problème, c'était de ne pas changer de musique, de ne pas faire de la musique pour enfants. Je n'aime pas ça. Je n'aime pas les spectacles qui font comme si les enfants sont bêtes ou incapables, et du coup on fait plus facile¹⁶.

- 24 Contrairement à Georges Aperghis, dont *Le Petit Chaperon rouge* est la première œuvre jeune public et qui revendique sa méconnaissance des enfants, Jonathan Dove est expérimenté dans l'écriture pour ce public. En ajoutant à ses expériences pratiques quelques souvenirs d'enfance, il essaie de cerner la particularité de l'enfant comme spectateur, sans pour autant jouer sur une comparaison entre enfant et adulte.

Je pense que mon langage musical est très accessible. Il ne présente pas vraiment de problèmes pour les jeunes, à moins que j'aille trop lentement. [...] Ma musique est relativement simple, il n'y a rien qu'un enfant ne puisse pas vraiment comprendre. J'essaie juste de la rendre la plus vivante possible, pour qu'on comprenne vraiment que quelqu'un est terriblement triste ou que quelqu'un est en train d'attendre. Cela doit être sans ambiguïté¹⁷.

- 25 Pour Jonathan Dove, il s'agit de sélectionner dans son style les outils adéquats pour la création en question. De tels ajustements sont souvent difficiles à identifier, car il s'agit rarement d'une autre manière de composer.
- 26 Chaque nouvelle création nécessite une adaptation spécifique, qu'elle soit conditionnée par la formation, par le public ou par un contexte particulier. L'opéra pour enfants n'implique *a priori* pas une esthétique précise. Toutefois, dans le milieu étudié, c'est une question de point de vue : il y a autant de partisans qui exigent une adaptation significative du langage musical, dramatique et scénique que de défenseurs de l'exigence de ne surtout rien changer pour le jeune public.
- 27 Indépendamment du point de vue adopté dans le discours du créateur (ou programmeur), il est indéniable que l'approche change lors de la création. Qu'ils l'admettent ou non, l'enfant-spectateur provoque chez eux une réflexion sur l'acte créatif. Si un changement de style n'est pas nécessairement perceptible, tous les compositeurs étudiés ajustent leur langage habituel. Ils n'attribuent pas nécessairement ces ajustements à l'enfant-spectateur et préfèrent parfois en rendre responsable le choix d'un sujet spécifique – qui demanderait un traitement différent que pour un sujet habituel.

Quelques méthodes de séduction

- 28 La comparaison d'opéras pour enfants en Europe ainsi que les analyses musicologiques menées dans le cadre de notre thèse laissent apparaître quelques méthodes d'écriture que les créateurs estiment particulièrement efficaces pour « séduire » le jeune public. Dans un opéra pour enfants, la séduction prend forme dans la tentative de maintenir l'attention et l'intérêt des jeunes spectateurs tout au long du spectacle. Dès que l'ennui s'installe, le pari de la bonne réception de l'œuvre (et d'un souvenir positif lié à ce qui est, souvent, une première rencontre avec le genre lyrique) semble perdu.
- 29 La répétition, dans la macrostructure de la composition (et de la pièce) aussi bien que dans la microstructure (sous forme de répétitions de phrases, cellules mélodiques et rythmiques), peut alors être employée pour faciliter l'écoute et créer un sentiment de « déjà entendu » de formes similaires.
- 30 Le rythme est également très important. Il est très prononcé dans toutes les œuvres, que ce soit pour l'enchaînement des scènes ou pour le matériau musical. Le contraste provoqué par la diversification est censé augmenter la capacité de concentration des enfants.
- 31 Enfin, l'une des méthodes centrales est l'emploi de la mélodie : elle s'inspire souvent de la chanson enfantine, mais peut aussi exister sous forme de leitmotiv, de fragments ou de cellules. En revanche, contrairement à la mélodie enfantine, la mélodie contemporaine à destination du jeune public n'est pas nécessairement tonale. Le matériau musical est diversifié et souvent marqué par des emprunts stylistiques très variés.

La répétition – prendre l'enfant par la main

- 32 Dans son acte créatif, Georges Aperghis se plonge dans ses souvenirs d'enfance et choisit de créer une adaptation de l'un de ses contes de fées préférés, *Le Petit Chaperon rouge*. Le jeu d'enfant est l'essence de la pièce : trois petits chaperons rouges et trois loups jouent à cache-cache, au chat et se « déguisent » à volonté en petite fille naïve (ou séductrice), en loup dangereux (ou séducteur). Ces jeux de cour de récréation construisent un pont entre, d'une part, la scène et les jeunes spectateurs et, d'autre part, les diverses générations. Face au désordre des identités et des déplacements scéniques, Aperghis ressent le besoin d'une maîtrise maximale : la légèreté des jeux tout comme l'enchaînement des morceaux musicaux sont soumis à un traitement rythmique où rien n'est laissé au hasard. Et pour que les enfants puissent suivre, il utilise non seulement une histoire connue, mais fait également un grand emploi de la répétition. Sans devenir une répétition monotone et dans l'intention de démontrer les multiples facettes d'une action ou d'un dialogue, les diverses scènes de la pièce sont réitérées jusqu'à six fois avant que l'histoire ne puisse véritablement avancer. Ainsi chacun, loup et petit chaperon rouge, semble raconter sa vision de l'histoire, même s'il s'agit toujours du même texte de Charles Perrault. Cette répétition se retrouve aussi au niveau musical, puisque la pièce se constitue d'une douzaine de morceaux, découpés et superposés à plusieurs reprises au cours de la composition¹⁸.
- 33 Bien que la répétition ne soit pas une méthode de composition étrangère à Aperghis, dans *Le Petit Chaperon rouge*, ce moyen stylistique est mené à l'extrême. Il devient une technique de séduction sensée faciliter la réception de l'œuvre. Cependant, le jeune auditeur, mais aussi l'auditeur « non habitué » à la musique ou au style d'Aperghis, ne reconnaît que difficilement les divers morceaux musicaux au cours de la pièce.
- 34 Jonathan Dove et Alasdair Middleton manient la répétition de manière plus immédiatement perceptible dans *Le Chasseur de cygne* (2009). Ils utilisent la répétition à la fois au niveau de la structure des scènes, dans le texte et sous forme de (leit)motifs musicaux. En cohérence avec le projet de faire de cet opéra de chambre une introduction à l'univers wagnérien, les personnages ou scènes archétypiques (le motif du voyage, la prière, la mère, le diable, etc.) sont identifiés par un motif ou une atmosphère musicale particulière. L'histoire, extraite du recueil finnois *Le Kalevala*, présente la quête – ponctuée par de nombreuses épreuves – d'une épouse par un jeune et arrogant héros (Lemminkäinen). C'est grâce au chant magique de sa mère que le héros, ayant échoué lors de l'épreuve finale, revient à la vie après avoir découvert l'univers de la mort.
- J'ai juste pensé qu'on oublierait qui était la mère. Ce n'est pas une pièce incroyablement longue, mais c'est après plus d'une heure que la mère revient. Alors son apparition répétée était une relative nécessité musicale et dramatique. Et j'ai pensé qu'elle n'allait pas chanter quelque chose de nouveau : elle est en train d'attendre [le retour de son fils à la maison] et chante chaque fois la même chose¹⁹.
- 35 Le motif de l'attente de la mère est constitué de trois cellules aux lignes mélodiques identiques. Les diverses répétitions subissent des variations, qui restent pourtant imperceptibles à l'auditeur au moment de la première écoute de l'œuvre. Cette reconnaissance est renforcée par un texte identique.

Flowing $\text{♩} = 208$

MOTHER
I watch the door... I watch the wound... I watch for

boy... I watch for my son's death...

fig. 1

I watch the door²⁰ (Dove, *Swanhunter*, Edition Peters, Londres, 2009, p. 51-52)

- 36 Ce motif se compose de trois cellules aux lignes identiques (ligne ascendante conjointe), mais chacune d'elles est une surenchère de la précédente : l'ambitus est à chaque fois plus grand. Un figuralisme symbolise l'attente de la mère, son regard se portant toujours plus loin en exprimant des pressentiments sur le destin de son fils : vers la porte, vers le sang qui coulera (*I will watch the door, I will watch for blood, I will watch for my son's death*). À la dernière cellule est ajoutée une note (si) qui illustre la descente de la vie vers les profondeurs de la mort au moyen d'une rupture du mouvement conjoint ascendant avec un intervalle de treizième descendant. Ce motif se distingue également par sa métrique, une mesure à 7/8, employée à ce moment-là uniquement. L'accompagnement se compose de trois éléments : une gamme à la harpe et deux mouvements conjoints, l'un ascendant, l'autre descendant, sur une tierce mineure au violon et à l'accordéon. Les répétitions connaissent des variations subtiles (augmentation de l'ambitus, intensification de

l'accompagnement, transposition en dessous du motif original) qui n'empêchent pas la reconnaissance pour l'auditeur.

- 37 Sans qu'ils aient la même portée dramatique, d'autres motifs mélodiques, faciles à identifier, reviennent au cours de la pièce. Le héros en quête d'une femme (comme un chasseur sa proie) est personnifié par un motif de cor. Ce motif (qui accompagne toutes ses apparitions) est soumis à des variations sans pourtant perdre de sa force de reconnaissance. Les tours de magie que ce personnage réalise (endormir les chiens de garde, transformer les gardiens en rocher, feu et vent, apprivoiser les animaux du diable) sont accompagnés par un air de carillon. Les divers animaux du diable qu'il doit affronter se laissent identifier par les rythmes marquants des percussions (tom-tom et bongos).
- 38 Ainsi les divers leitmotifs musicaux, intrinsèquement liés aux situations dramatiques ou caractéristiques des personnages, guident et accompagnent le spectateur. Le moyen stylistique de la répétition permet au passage de familiariser les enfants avec des langages musicaux différents de leur environnement musical habituel :
- La musique que les enfants écoutent est quasi exclusivement électrique ou électronique, en tout cas elle est enregistrée. Ils n'ont probablement jamais entendu un orchestre jouer en direct²¹.
- 39 Répéter des mélodies, timbres et rythmes permet de rendre un univers musical inconnu plus accessible.

Le contraste – éviter l'ennui de l'enfant-spectateur

- 40 Une autre méthode souvent employée pour maintenir l'attention du jeune public vise à diversifier les styles musicaux, le rythme de la narration et l'atmosphère d'une scène à l'autre afin de continuellement surprendre le jeune spectateur.
- 41 Jonathan Dove indique avoir souvent constaté que les enfants « décrochent » au cours d'une musique lente. Dans *Le Chasseur du cygne*, il décide donc de « garnir » l'air *adagio* interprété par le cygne (qui habite la rivière de la mort et que Lemminkäinen est censé abattre pour conquérir la femme désirée) par une ligne vocale exceptionnellement haute.

fig. 2

Le chant du cygne (Dove, *Swanhunter*, Edition Peters, Londres, 2009, p. 106)

- 42 Cet air est composé de trois parties : ABA'. Au début des parties A et A', la soprane s'aventure dans des aigus inhabituels : l'enchaînement des secondes *ré5*, *mi bémol 5*, *ré5*, *fa5*, répété trois fois. Étant donné la difficulté vocale, aucun texte n'est ajouté. Les parties A et A' forment alors une grande vocalise sur la voyelle « Ah ». La partie B, plus grave, allant du *si3* au *la bémol4* intègre le texte suivant : « *Blind flesh, Mute bone*²² » (« chair aveugle, os muets »), répété lui aussi trois fois. Le groupe de ces quatre mots macabres dessine l'atmosphère inhospitalière sur cette rivière de la mort habitée par le cygne.

J'ai senti qu'il était assez risqué d'écrire une musique lente pour le cygne, mais elle chante ces notes incroyablement aiguës que les enfants n'ont probablement jamais entendu chantées auparavant, ou certainement pas entendues chantées en direct, dans la même salle, sans microphone. Alors, ils penseront peut-être que c'est bizarre, mais probablement ça les intéressera. Cela va retenir leur attention²³.

- 43 La majorité des enfants anglais qui ont témoigné de leur visite à l'opéra²⁴ soulignent avoir été impressionnés par la voix du cygne, même si l'effet de surprise se transforme parfois en moment désagréable, car ces notes aiguës « cassent les oreilles ».
- 44 Chez Wolfgang Mitterer et Iris ter Schiphorst, la diversification joue au niveau des enchaînements scéniques et musicaux : les contrastes d'une scène à l'autre visent à équilibrer non seulement des expériences d'écoute diversifiées, mais aussi à canaliser les émotions des spectateurs. Quand, dans *La Gardienne des oies*, le cheval Fallada, le meilleur ami de la gardienne des oies (une princesse déchue), est décapité par la soubrette (qui a réussi à prendre la place de la princesse), les enfants dans la salle sont profondément marqués et même au bord des larmes²⁵. Le relâchement nécessaire de cette tension est opéré par l'entrée du jeune prince, un personnage burlesque et pataud. Ses problèmes de vue et la lenteur de sa perception provoquent des salves de rires chez les enfants. Le déroulement dramatique de l'intrigue est allégé systématiquement par des intermezzos

comiques visant à détendre la tension – cette dynamique est souvent portée par la musique.

La mélodie – créer un lien direct avec le monde de l'enfant

- 45 L'emploi de la mélodie et d'un type mélodique précis, celui de la mélodie enfantine, peut également être considéré comme une stratégie de séduction. Souvent, les créateurs soulignent qu'il est nécessaire d'aller chercher les enfants « dans leur monde » avant de les amener à la rencontre d'autres univers. Ce « monde musical des enfants » ne renvoie pas aux musiques urbaines et électroniques auxquelles ils sont généralement exposés mais plutôt aux comptines, rondes ou chansons du patrimoine populaire enseignées au cours de la petite enfance. Un univers musical essentiellement composé de mélodies. Or, si la musicologie²⁶ distingue un grand nombre de types mélodiques²⁷, leur point commun est leur qualité perceptive.

Généralement il paraît que par mélodie on entend la formulation la plus prégnante possible d'une idée musicale à caractère lyrique, articulée de la manière la plus claire possible. La simplicité qui impressionne dans une mélodie porte pourtant aussi en son sein le revers de la médaille, c'est-à-dire le primitivisme. [...] J'indiquerais comme caractéristiques essentielles : 1. Une évolution extrêmement lente et sobre ; 2. La concentration de tout l'événement en une seule voix par rapport à laquelle toutes les autres valent moins ; 3. La standardisation ample des figures ; 4. La répétition réitérée de phrases peu variées²⁸.

- 46 Arnold Schönberg résume ainsi certains éléments que nous avons évoqués concernant la structure motivique du *Chasseur de cygne* : la simplicité, le caractère répétitif et les variations reconnaissables. Tandis que Jonathan Dove intègre la mélodie dans son langage habituel, Wolfgang Mitterer et Iris ter Schiphorst « n'écrivent habituellement pas de mélodies ». Le langage musical de Wolfgang Mitterer est très caractéristique : il n'hésite pas à juxtaposer les sonorités de Bach aux bruits de la nature et du quotidien fixés électroniquement, à mêler procédés atonaux, fréquences sonores et samples artificiels. De même, élève de Luigi Nono, Iris ter Schiphorst assemble des langages électroniques, acoustiques et électro-acoustiques. La déconstruction, superposition et improvisation définissent l'acte créatif. La prévisibilité d'une ligne mélodique – son usage traditionnel – n'intéresse pas ces compositeurs. Or, face à un public enfantin, cette habitude se trouve bouleversée. D'habitude, Iris ter Schiphorst ne fait jamais « chanter de mélodies aux chanteurs ». Mais ici,

C'était très clair pour moi qu'il devait y avoir des mélodies, parce que je trouve que [...] chanter est quelque chose de fondamentalement important. Pour chaque personne, pour chaque enfant et surtout pour les enfants, c'est quelque chose d'extrêmement important. Dans ce contexte, la question des collègues « quoi ? tu les laisses chanter ? » était très énigmatique pour moi. Oui, je trouve ça important²⁹

- 47 De même, Wolfgang Mitterer associe la mélodie directement à l'enfant-spectateur en intégrant à la fois des chansons strophiques et des cellules mélodiques dans son *Vaillant Petit Tailleur*, créé en 2006. Faisant, comme Schiphorst, référence aux commentaires de son entourage, il se souvient :

Après, les gens étaient surpris que je sois resté Mitterer. Bon je pourrais aussi ne pas être Mitterer pour une fois. Malgré tout, j'y ai mis des mélodies adaptées aux enfants, je suis obligé de le faire [...]. Bon, ceci aussi on pourrait le discuter³⁰.

- 48 Le recours à la mélodie devient un réflexe naturel face à l'enfant-spectateur. Il s'agit d'une association immédiate. Le lien entre la musique des compositeurs (l'écriture contemporaine, des procédés de musique électronique) et la musique enfantine se fait alors par une appropriation de la chanson enfantine. Chez Wolfgang Mitterer et Iris ter Schiphorst, l'utilisation de la chanson enfantine se fait sur trois niveaux. On pourrait aussi parler d'une distanciation progressive du modèle populaire vers des lignes vocales contemporaines.
- 49 Un premier niveau est celui de la citation. Ici, les compositeurs empruntent des éléments de chansons existantes (et connues par le public) ou construisent de « nouvelles » chansons sur la base de critères typiques du patrimoine musical enfantine. Une complexification progressive permet de dégager un deuxième niveau dans l'utilisation du patrimoine enfantine populaire. On peut parler dans ce cas d'une ressemblance importante avec le profil mélodique, harmonique ou rythmique de la chanson enfantine. Plusieurs caractéristiques sont imitées, contrairement au troisième niveau, où seulement un nombre très limité d'éléments typiques de la chanson enfantine est conservé par le compositeur. Il s'agit alors de partir d'une référence directe, explicite et reconnaissable, la transformer progressivement pour qu'elle ne soit plus qu'une ressemblance perceptible à l'écoute, puis arriver enfin à une évocation lointaine du patrimoine enfantine. Il se peut même que, dans ce troisième niveau, l'association au patrimoine de la chanson enfantine se fasse davantage par le contexte du spectacle que par l'écriture musicale elle-même³¹.
- 50 L'air d'ouverture *Bitte sehr*³² du *Vaillant Petit Tailleur* est exemplaire de cette complexification. Un profil mélodique et harmonique identique dans les différentes sections donne l'impression d'une forme strophique. Or, en réalité, ce qui reste identique est l'*ostinato* de la basse (*pizzicato*) et la phrase introductive du texte de chaque partie (*Bitte sehr und bitte gleich*³³). En revanche, la ligne vocale – malgré la similitude de ses cellules mélodiques – est une sorte d'improvisation autour de l'accord de *la* mineur. Il n'y a pas de refrain, autre élément typique de la chanson strophique.

2HD
MITTE SEHR

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

0:00 0:05 0:10 0:15 0:20 0:25 0:30 0:35 0:40 0:45 0:50 0:55 1:00 1:05 1:10 1:15 1:20 1:25 1:30 1:35 1:40 1:45

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

fig. 3

Bitte sehr (Mitterer, *Das tapfere Schneiderlein*, Partition inédite, Vienne, 2006 : 5)

- 51 Cet air est inclus dans une série de trois chansons « enfantines » qui servent à caractériser la première partie de l'œuvre : les événements qui ont lieu dans l'atelier du petit tailleur. Il est encore à ce moment un homme normal, un tailleur pauvre ; au cours de la découverte du monde et après avoir passé différentes épreuves, il deviendra un héros et reçoit l'occasion de changer de classe sociale (en épousant la princesse et devenant roi). L'enchaînement de ces trois chansons peut être considéré comme un jeu avec l'élément répétitif, central dans la musique enfantine. En effet, les deuxième et troisième chansons de ce trio reprennent des éléments de la première et de celle qui la précède. Il peut s'agir d'un profil mélodique qui paraît similaire aux oreilles de l'auditeur (sans l'être vraiment) ou d'un texte identique sur une mélodie légèrement variée. Les trois chansons oscillent entre *la* majeur et *fa* majeur. Ce qui est harmoniquement complexe semble aux auditeurs d'une simplicité naturelle provoquant une cohérence musicale dans toute la première partie de l'œuvre. Ce même univers revient à la fin : après avoir vaincu le géant, le sanglier, la licorne et les trahisons humaines à la cour royale, le petit tailleur reste seul. Sa situation n'a au final pas changé, il ne s'est pas intégré dans une nouvelle couche sociale (la noblesse).

Les enfants se laissent-ils séduire ?

- 52 Comme souligné plus haut, le discours des compositeurs a été recueilli dans le cadre de quatre ethnographies (une pour chaque œuvre) réalisées entre 2008 et 2010. Ces dernières sont également constituées par l'observation du public pendant des représentations et un dépouillement du matériel de réception. 384 enfants³⁴ ont assisté

aux quatre productions en question et ont préparé à la suite du spectacle des dessins et des textes pour témoigner de leur sortie à l'Opéra.

- 53 Il nous semble nécessaire de contextualiser la parole de l'enfant. Notre recherche se base sur la conviction que l'on peut prendre au sérieux celle-ci, avec le même égard que nous le ferions avec celle des adultes : nous partons de l'hypothèse que les enfants ne sont ni des « menteurs », ni des « perroquets », ni des « fabulateurs », mais qu'ils peuvent être considérés comme des « informateurs fiables³⁵ » pour le chercheur. Toutefois, il ne s'agit pas d'une parole libre de toute influence. Au contraire, les classes témoignent d'une dynamique horizontale (l'échange entre pairs à la sortie du spectacle) ainsi que verticale (la manière dont les enseignants expliquent la tâche et l'accompagnent par la suite). Cela ne doit pourtant pas diminuer la valeur de leurs énoncés.
- 54 Au-delà de ces deux premiers niveaux d'influence, le cadre des sorties à l'opéra contribue également à la manière dont l'enfant reçoit l'œuvre. Il y a principalement trois types de sortie au sein de notre recherche :
- 55 1. Sortie à l'opéra dans le cadre d'un projet artistique particulier comme le *projet artistique et culturel* (PAC) pour la France (le projet PAC se déroulant sur toute l'année scolaire) ;
- 56 2. Sortie dans le cadre d'un enseignement culturel (en ligne avec une thématique comme « le conte », « Charles Perrault ») ou musical ;
- 57 3. Visite à l'opéra dans le cadre d'une sortie scolaire annuelle (généralement sans préparation ou ancrage pédagogique particulier).
- 58 Selon ces cadres les enfants sont plus au moins préparés aux œuvres :
- 59 Les enfants français ayant vu *Le Petit Chaperon rouge* ont, pour les plus jeunes d'entre eux, eu l'occasion de faire une visite guidée de l'Opéra Comique et de rencontrer le compositeur. Les organisateurs de cette rencontre espéraient qu'Aperghis parlerait de son œuvre : la raison du choix de ce conte ; la manière dont il procédait à la création. Aperghis souhaitait pourtant ne rien dévoiler et les enfants durent se contenter de quelques « vous le découvrirez demain³⁶ ». En ce qui concerne les enfants plus âgés (de 7 à 10 ans), ils avaient régulièrement traité la thématique du conte au cours de l'année scolaire. Dans ce cas, l'enseignant n'avait pas nécessairement choisi pas *Le Petit Chaperon rouge* pour son genre (du théâtre musical contemporain), mais parce que le loup et la petite fille de Perrault étaient au centre du spectacle.
- 60 En Autriche, la moitié des enfants a assisté à des ateliers préparatifs au cours desquels ils ont joué eux-mêmes l'histoire et écouté certains airs de l'œuvre³⁷. Le même type de préparation a été réalisé pour l'intégralité des enfants anglais. Dans leur cas, il est pourtant important de souligner que les « workshops » en amont du spectacle avaient pour but principal de faire jouer les enfants (c'est-à-dire de les inciter à parler en face de la classe, à prendre confiance en s'exprimant) et cela à l'aide d'un opéra accessible³⁸. Quel écho les idées des compositeurs (et des réalisateurs) trouvent-elles alors auprès du jeune public ? Les remarques des enfants portent sur trois aspects : l'histoire, la réalisation de l'histoire (mise en scène, structure, décors, costumes) et la musique. Nous retrouvons donc ici, sans étonnement, les trois paramètres qui définissent le théâtre musical et l'opéra. Contrairement à ce à quoi l'on pourrait peut-être s'attendre, la musique est un paramètre moins important dans la discussion de l'œuvre. Certains enfants, voire des classes entières, n'en parlent même pas. La musique ne devient souvent un sujet qu'à la suite de l'intervention de l'enseignant ou quand elle semble « perturber » le spectateur. Ainsi, la classe 4c de l'école Neuland a, par exemple, adopté une expression fournie par

l'enseignant. Celui définit la musique de Wolfgang Mitterer comme « musique moderne ». Tous les enfants intègrent alors cette expression telle quelle dans leurs textes et évaluent la partition de Mitterer à partir de cette classification.

Das tapfere Schneiderlein : C'était vendredi, le 25 janvier 2008. Nous sommes allés dans le quartier des musées, au Dschungel Wien. Il faisait sombre dans la salle de théâtre. La scène m'a beaucoup plu parce que le décor était simple. La musique moderne n'était pas si bien, parce qu'elle ne m'a pas plu. Les costumes étaient drôles. Surtout le géant vert m'a plu³⁹.

Le vaillant petit tailleur : C'était vendredi, le 25 janvier 2008. Nous sommes allés dans le quartier des musées, au Dschungel Wien. Il faisait sombre dans la salle de théâtre. J'ai bien aimé la scène, mais elle était un peu petite. La musique moderne était très impressionnante. Les costumes aussi étaient bien. Les chanteurs et les chanteuses ne m'ont pas trop plu. Je n'ai pas trop aimé les géants verts. Le sanglier et la licorne étaient mes préférés. Je n'ai pas trop aimé non plus que tout était chanté⁴⁰.

- 61 Plus généralement, les enfants jugent la musique positivement quand elle « va bien » avec l'action scénique et négativement quand elle empêche sa compréhension ou freine son déroulement. Si la musique les touche particulièrement (que ce soit positivement ou négativement), ils en parlent ; sinon elle semble se fondre dans l'histoire.

La musique allait bien avec chaque rôle, surtout avec le sanglier. Ils ont chanté de manière claire et nette ! Les effets avec des moyens simples m'ont beaucoup plu (par exemple des plumes blanches comme de la neige, des grands draps marron pour le géant marron, le tissu rouge pour le sang chez les deux géants verts, etc.) J'ai préféré le sanglier. C'était très sympa⁴¹ !

On a vu le loup qu'était rigolo car il glissait en courant. La musique était rigolote, elle changeait tout le temps et faisait bien marcher les acteurs. J'aimais quand les 3 petits chaperons rouges faisaient des pas chassés et se tenaient par les bras. Le petit chaperon il y en avait plusieurs et plusieurs loups. La musique était douce et forte parfois. Cela me faisait rire, parfois peur⁴².

- 62 Cela permet donc d'émettre l'hypothèse que la musique est surtout perçue par son lien intrinsèque avec l'histoire : soutient-elle ou dérange-t-elle le déroulement et la compréhension de celle-ci ? L'importance de l'histoire se reflète aussi dans la crainte des enfants de « rater » quelque chose. Leurs remarques montrent leur mécontentement, quand l'intelligibilité n'est pas assurée, ou au contraire leur appréciation, quand tout est clair et univoque :

Le début, je voudrais dire aux musiciens que ce serait plus joli de jouer un par un car ce n'était pas très joli les deux en même temps. Il n'y avait pas assez de décors. Ce qui était drôle, c'est le loup qui glissait sur la scène et à la fin le petit chaperon rouge qui froissait le drap blanc. Je trouve que ça aurait été plus compréhensible avec des costumes (on ne savait pas trop qui était le petit chaperon rouge ou le loup). Je ne comprenais pas ce qu'ils disaient ; c'était trop aigu. Je trouvais que c'était trop répétitif, il y a une phrase qu'on a entendue six fois⁴³.

Je n'ai pas compris la majorité des paroles⁴⁴.

C'était vraiment très beau. La musique était très rythmée et puissante et on n'a ni chanté trop aigu ni trop bas. Les diverses scènes étaient formidables. Vraiment chouette⁴⁵ !!!

- 63 Comme on a pu le pressentir à la lecture des citations précédentes, le chant lyrique partage les esprits. À partir de 7/8 ans, on retrouve dans les remarques des enfants les caractéristiques « clichés » de la voix chantée, c'est-à-dire les propriétés que lui attribue l'opinion commune : le risque de l'inintelligibilité, un volume « impressionnant », des sonorités inhabituelles « aiguës/graves – grinçantes – cassant les oreilles ».

Le vaillant petit tailleur : C'était vendredi, le 25 janvier 2008. Nous sommes allés dans le quartier des musées, au Dschungel Wien. Il faisait sombre dans la salle de théâtre. J'ai beaucoup aimé la scène. Mais la scène orange était couverte de traces [de chaussures]. La princesse n'a pas si bien chanté, par ce qu'elle a chanté de manière si aiguë, mais les autres oui. On savait tout de suite qui étaient les [...] deux géants verts, c'était fait exprès ? J'ai préféré le roi. J'ai préféré les sangliers. Je n'ai jamais été dans un opéra. Pour cela je l'ai aimé encore plus⁴⁶.

J'ai rigolé quand le loup glissait par terre et qu'il tombait. Cela m'a fait peur quand le loup soufflait dans l'instrument, un tuba. J'aimais quand le Petit Chaperon rouge était sous le tuba parce que celui qui faisait le loup soufflait dans le tuba. Les instruments faisaient le décor. La musique était bien car elle ne me cassait pas les oreilles⁴⁷.

Je me suis un peu ennuyé avec ce chant⁴⁸.

Ca aurait été mieux joué que chanté⁴⁹ !

- 64 Jonathan Dove joue avec ce paramètre dans *Le chasseur du cygne* en renforçant les caractéristiques « clichés » de la voix lyrique. Selon lui, les enfants trouveront ce type de chant le plus souvent bizarre (« weird »), mais les événements vocaux exceptionnels (autrement dit ces provocations) peuvent également attirer leur curiosité.

La voix du cygne était trop aiguë et m'a fait mal aux oreilles⁵⁰.

Bruyant, c'était trop bruyant⁵¹.

- 65 Chers interprètes du *Chasseur de cygne*, votre représentation était très bien. J'ai apprécié la partie quand Lemminkäinen chevauche l'étalon du diable ; j'ai trouvé que le cygne avait une voix à couper le souffle mais j'aurais eu plus d'attention si ça avait été 15 minutes plus court. Le meilleur bout était quand la maman chantait le retour à la vie de Lemminkäinen. Globalement c'était une bonne représentation. Mais je ne crois pas que les opéras sont pour moi⁵².

- 66 Enfin, nous tenons à soulever un dernier aspect : curieusement, et contrairement à l'opinion générale, les extraits dont les enfants parlent ici, ne sont pas les mélodies « jolies », les comptines et les passages lyriques, mais des lignes vocales « contemporaines » en lien avec des scènes émotionnelles (positifs ou négatifs) où la musique prolonge le texte et l'action.

- 67 J'ai préféré la manière dont la princesse a chanté. Elle a chanté très aigu et la mélodie était très belle. Les effets étaient particulièrement cool. Mais pour moi c'était un peu bizarre, mais O.K. ⁵³ !

- 68 Cette référence aux vocalises de la princesse, qui sont caractérisées par des intervalles extrêmes et des lignes chromatiques, atonales, est particulièrement parlant : d'un côté c'est une princesse, donc personnage d'identification pour les jeunes filles, d'un autre côté dans la pièce c'est une fille émancipée et pas forcément docile – cette ligne vocale tout autre que mélodique est alors en parfaite cohérence avec le caractère du rôle et « plaît » à cette petite fille pour cette raison (et aussi par projection). Au regard des autres ethnographies que nous avons pu réaliser, cette réaction n'est pas une exception et permet même d'exprimer l'hypothèse qu'un lien intrinsèque entre la musique et l'action sur scène influence considérablement la réception positive de styles musicaux *a priori* difficilement accessibles.

- 69 Pour conclure, il nous semble important de souligner que dans le cadre de nos recherches il s'est d'abord avéré que tous les compositeurs, même ceux dont le discours essaie de nous convaincre du contraire, ont adapté leur langage musical face au public enfantin. En revanche, les stratégies de séduction choisies par les compositeurs ne garantissent pas

nécessairement la réception positive de l'œuvre par le jeune public. La répétition, méthode choisie par Aperghis, ne séduit pas les enfants ; elle est même jugée repoussante par la plupart d'entre eux (surtout les enfants de plus de 7 ans). En créant pour l'enfant, les adultes se laissent facilement gagner par la nostalgie de leur enfance et par une image idéalisée de l'enfant, voire des lieux communs sur ce que l'enfant aime. Or, les ethnographies montrent que l'ajustement du langage n'est pas une condition *sine qua non* d'une séduction réussie. Ce qui compte pour les enfants est d'être transportés par une histoire.

BIBLIOGRAPHIE

- CAUNE, Jean, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- DALMONTE, Rosana, « Mélodie », in NATTIEZ, Jean-Jacques, (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, Arles-Paris, Actes sud, 2004, p. 69-87.
- DANIC, Isabelle, DELALANDE, Julie et RAYOU, Patrick, *Enquêter auprès d'enfants et de jeunes : objets, méthodes et terrains de recherche en sciences sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- DELALANDE, Julie, « Le concept heuristique de culture enfantine », in SIROTA, Régine (éd.), *Éléments pour une sociologie de l'enfance*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- DUPERYRON, Jean-François, *Nos idées sur l'enfance : étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- FLICK, Uwe, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 2007.
- GLEVAREC, Hervé, *La culture de la chambre*, Paris, la Documentation française, 2009.
- GREFFE, Xavier, *La politique culturelle en France*, Paris, Documentation française, 2009.
- MATTENKLOTT, Gundel, « Ästhetische Erfahrungen in Kindheitserinnerungen », in MATTENKLOTT, Gundel et RORA, Constanze (éds.), *Ästhetische Erfahrung in der Kindheit : Theoretische Grundlagen und empirische Forschung*, Weinheim-München, Juventa-Verlag, 2004, p. 113-132.
- OCTOBRE, Sylvie, *Les loisirs culturels des 6-14 ans : contribution à une sociologie de l'enfance et de la prime adolescence*, Paris, La Documentation française, 2004.
- PASTICCI, Susanna, « Il concetto di melodia nell'orizzonte della « nuova musica » », in BORIO, Gianmario (éd.), *Storia dei concetti musicali*, Roma, Carocci, 2009, p. 87-102.
- POWERS, Harold, « Types mélodiques dans la Musique occidentale et dans la tradition orale », in NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, Arles-Paris, Actes sud, 2007, p. 1025.
- SCHMITZ, Theresa, *L'opéra pour enfants. Une étude interdisciplinaire sur la création musicale pour l'enfant-spectateur en Europe*, thèse souvenue le 10 octobre 2011 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

SIROTA, Régine, *Éléments pour une sociologie de l'enfance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

SAINT-CYR, Sylvie, *Les jeunes et l'opéra : le développement des actions en direction de la jeunesse dans les théâtres lyriques de France de 1980 à 2000*, Paris, l'Harmattan, 2005.

SAINT-CYR, Sylvie, *Vers une démocratisation de l'opéra*, Paris, l'Harmattan, 2006.

URFALINO, Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

Partitions

APERGHIS, Georges, *Le petit chaperon rouge*. Partition d'orchestre. Ricordi, Milan, 2001.

DOVE, Jonathan et MIDDLETON, Alasdair, *Swanhunter*. Partition d'orchestre. Editions Peters, Londres, 2009.

MITTERER, Wolfgang et UTZ, Helga, *Das tapfere Schneiderlein*. Partition d'orchestre manuscrite. Vienne, 2006.

SCHIPHORST, Iris ter et UTZ, Helga, *Die Gänsemagd*. Partition d'orchestre. Boosey&Hawkes. Berlin, 2010.

NOTES

1. SCHMITZ, Theresa, *L'opéra pour enfants. Une étude interdisciplinaire sur la création musicale pour l'enfant spectateur*, thèse soutenue le 10 octobre 2011 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

2. « D'un point de vue méthodologique l'enquête ethnographique actuelle [celle qui s'intéresse aux phénomènes de sa propre culture, pour en démontrer les particularités] se caractérise par une participation intensive au champ étudié, par une stratégie d'enquête flexible, par l'usage de toute sorte de méthode [...] » (FLICK, Uwe, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 2007, p. 298-299). Atkinson et Hammerson citent par ailleurs les éléments suivants comme caractéristiques de l'ethnographie : a) décrire un phénomène suite à son observation intensive au lieu de tester des hypothèses sur ce même objet ; b) l'enquête sur un petit nombre de cas, voir un seul cas. (Voir FLICK, Uwe, *Qualitative Sozialforschung, op. cit.*, p. 296-297).

3. SAINT-CYR, Sylvie, *Les Jeunes et l'opéra*, l'Harmattan, Paris, 2007, p. 106.

4. SAINT-CYR, Sylvie, *Les Jeunes et l'opéra, op. cit.*, p. 17.

5. Voir CAUNE, Jean, *La Démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006. Voir aussi GREFFE, Xavier, *La Politique culturelle en France*, Paris, Documentation française, 2009.

6. GRONEMEYER, Andrea, Mannheim, questionnaire octobre 2010.

7. Voir OCTOBRE, Sylvie, *Les loisirs culturels des 6-14 ans : contribution à une sociologie de l'enfance et de la prime adolescence*, Paris, La Documentation française, 2004. Voir aussi DANIC, Isabelle ; DELALANDE, Julie et RAYOU, Patrick, *Enquêter auprès d'enfants et de jeunes : objets, méthodes et terrains de recherche en sciences sociales*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006. GLEVAREC, Hervé, *La culture de la chambre*, Paris, la Documentation française, 2009.

8. URFALINO, Philippe, *La démocratisation culturelle*, 2004, p. 380.
9. DAVIDASON, Jane, directrice du service éducatif du Scottish Opéra et fondatrice du programme *Opera for all*, dans un mail à l'auteur du 02/07/2010.
10. WALSH, Rebecca, directrice du service éducatif de l'Opéra North dans un mail à l'auteur du 18/02/2010.
11. DUPEYRON, Jean-François, *Nos idées sur l'enfance : étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 15.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 14.
14. DUPEYRON, Jean-François, *Nos idées sur l'enfance : étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 15.
15. APERGHIS, Georges, Paris, entretien du 04/03/2010.
16. APERGHIS, Georges, Paris, entretien du 04/03/2010.
17. DOVE, Jonathan, Londres, entretien du 24/02/2010.
18. L'assemblage de divers morceaux musicaux chez Aperghis renvoie ainsi à l'origine latin au mot de composition : *componere* – assembler, mettre ensemble, ordonner.
19. DOVE, Jonathan, Londres, Entretien du 24/02/2010.
20. Distribution : harpe, accordéon, soprano, violon, contrebasse.
21. DOVE, Jonathan, Londres, Entretien du 24/02/2010.
22. DOVE, *op. cit.*, 2009, p. 110
23. DOVE, Jonathan, Londres, entretien du 24/02/2010.
24. Ethnographie de décembre 2010 à l'Opéra Leeds – distribution d'un questionnaire auprès de 70 enfants âgés de 8 à 12 ans.
25. Ethnographie *La gardienne des oies*, Vienne, 2010.
26. « Le mot mélodie ne correspond pas à un concept unique, mais à tout un réseau de significations dont les interprétations sont infinies. » DALMONTE, Rosana, « Mélodie », in NATTIER, Jean-Jacques (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, Arles-Paris, Actes sud, 2004, p. 69.
27. Type mélodique : « un groupe de mélodies qui se ressemblent de manière notable peut être vu comme appartenant à un « type mélodique » particulier. » (POWERS, Harold, « Types mélodiques dans la Musique occidentale et dans la tradition orale. » in NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, Arles-Paris, Actes sud, 2007, p. 1025.)
28. Citation d'Arnold Schönberg dans PASTICCI, Susanna, « Il concetto di melodia nell'orizzonte della "nuova musica". » in BORIO, Gianmario (ed.) *Storia dei concetti musicali*, Roma, Carocci, 2009, p. 100.
29. SCHIPHORST, Iris ter, Berlin entretien du 27/03/2010.
30. MITTERER, Wolfgang, Vienne, entretien du 24/01/2008.
31. Voir SCHMITZ, Theresa, *L'opéra pour enfants. Une étude interdisciplinaire sur la création musicale pour l'enfant-spectateur en Europe*, *op. cit.*
32. « S'il vous plaît. » traduit par l'auteur.
33. « S'il vous plaît et tout de suite. » traduit par l'auteur.

34. Dans le cadre de l'ethnographie *Le vaillant petit tailleur* réalisée à Vienne en 2008, 89 enfants de 8 à 10 ans appartenant de quatre écoles ont produit de dessins, questionnaires et textes ; dans le cadre de l'ethnographie *Le chasseur de cygne* réalisée à Leeds en 2009, 142 enfants de 8 à 11 ans appartenant à six écoles ont répondu à des questionnaires ; dans le cadre de l'ethnographie *Le petit chaperon rouge* réalisée à Paris en 2010, 162 enfants de 3 à 15 ans appartenant à sept écoles ont produit des collages, dessins et textes. Dans le cadre de l'ethnographie *La gardienne d'oies* réalisée à Vienne en 2010, nous n'avons malheureusement pas pu recueillir de réaction écrite ou dessinée des enfants spectateurs.
35. DANIC, Isabelle ; DELALANDE, Julie et RAYOU, Patrick, *Enquêter auprès d'enfants et de jeunes : objets, méthodes et terrains de recherche en sciences sociales, op. cit.*, p. 97
36. Ethnographie *Le Petit Chaperon rouge*, Paris 2010.
37. Ethnographie *Le vaillant petit tailleur*, Vienne, 2008.
38. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, Leeds, 2009.
39. Ethnographie *Le vaillant petit tailleur*, Vienne, 2005 : un garçon, 9/10 ans, école élémentaire Neuland.
40. *Idem*
41. Ethnographie *Le vaillant petit tailleur*, garçon, 10 ans, école Stiftsgasse, Vienne.
42. Ethnographie *Le Petit Chaperon rouge* : fille, 5/6 ans, école Sainte-Jeanne-Elisabeth, Paris.
43. Ethnographie *Le Petit Chaperon rouge*, fille, 9/10 ans, école Sacré-Cœur, Paris.
44. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, fille 8/11 ans, école Raynville.
45. Ethnographie, *Le vaillant petit tailleur*, garçon, 9/10 ans, école Stiftsgasse, Vienne.
46. Ethnographie *Le vaillant petit tailleur*, fille, 9/10 ans, école Neuland, Vienne.
47. Ethnographie *Le Petit Chaperon rouge*, fille, 5/6 ans, école Sainte-Jeanne-Elisabeth, Paris.
48. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, garçon, 8-11 ans, école Raynville.
49. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, garçon, 8-11 ans, Kirkby La Thorpe.
50. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, fille, 8-11 ans, école Sacred Heart, Leeds.
51. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, fille, 8-11 ans, école Rocky Hall, Leeds.
52. Ethnographie *Le chasseur du cygne*, fille, 10 ans, école, Rock Hall, Leeds.
53. Ethnographie *Le vaillant petit tailleur*, fille, 10 ans, école Stiftsgasse, Vienne.

RÉSUMÉS

Depuis les années 1980, les théâtres lyriques commencent à passer commande d'opéras pour le jeune public à des compositeurs contemporains. Confronté à ce public souvent fortement idéalisé (par les souvenirs d'enfance et des lieux communs) les créateurs se posent la question de la réception de leurs œuvres. Afin que ce qu'ils considèrent comme un premier contact entre l'art lyrique et l'enfant-spectateur se passe au mieux, tous développent des stratégies de séduction.

Cependant, les réactions des enfants, recueillies dans cette étude, montrent qu'ils ne se laissent pas conquérir si facilement.

In the 1980s, opera houses began commissioning contemporary composers for operas for young audiences. Faced with this kind of audience, which is often idealised (by childhood memories and commonplaces), the creators began to question the reception of their work. In order to ensure that a child's first impression of the lyrical genre be a positive one, they all, without exception, develop seduction strategies. However, the children's reactions collected in this study show that they are not so easy to seduce.

INDEX

Mots-clés : enfant, musique contemporaine, opéra pour enfants, réception, stratégies compositionnelles

Keywords : child, contemporary music, children's opera, reception, compositional strategies