

L'opéra pour enfants ou la quête d'identité : commentaire critique sur *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert
Opera for Children or the Search of Identity: Critical Commentary on *L'Arche* by Isabelle Panneton and Anne Hébert

Éric Champagne

Volume 16, Number 2, 2006

Musique de création et jeunes publics

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902400ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902400ar>

[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 review

Champagne, É. (2006). Review of [L'opéra pour enfants ou la quête d'identité : commentaire critique sur *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert]. *Circuit*, 16(2), 83–92. <https://doi.org/10.7202/902400ar>

Article abstract

Before reviewing the opera for children *L'arche* (music by Isabelle Panneton, libretto by Anne Hébert), created on 25 November 2004 by the *Nouvel Ensemble Moderne* and the *Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal*, this article situates the work in a broader context by sketching a portrait of opera for children in the twentieth century. Through different incarnations (including opera performed by and for children), the genre is characterized by a duration of an hour or less and by a subject specifically intended for children, made as accessible as possible by a libretto written in the language of its listeners and conveyed by music that is clear and simple. While these characteristics may raise some questions, the author considers that they find a completely successful resolution in *L'arche*.

CHRONIQUES

L'opéra pour enfants ou la quête d'identité : commentaire critique sur *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert

Éric Champagne

Le monde de l'opéra, en pleine mutation depuis le début du xx^e siècle, cherche à se définir et à trouver sa place auprès du public. Au sein de ce genre quatre fois centenaire, un sous-genre, nettement plus récent, s'est développé : l'opéra pour enfants. De par sa vocation de divertissement pour enfants, mais aussi d'expérience initiatique, ce genre d'opéra cherche encore à se démarquer et à se caractériser, tant d'un point de vue musical que dramatique. Il est vrai que ce type de production est contraignant, et il est légitime de se questionner sur la valeur artistique d'une telle manifestation. La création récente, à l'automne 2004, de l'opéra *L'arche*, d'Isabelle Panneton, sur un livret d'Anne Hébert, ouvre à la réflexion sur ce type de spectacle jeunesse, à la fois si différent et pourtant apparenté au théâtre pour enfants, genre très développé au Québec.

Mais qu'est-ce qui différencie réellement un opéra pour enfants d'un opéra régulier ?

L'opéra destiné au jeune public est un genre relativement récent qui comporte peu d'œuvres marquantes, et encore, certaines d'entre elles ne sont pas à proprement parler des opéras conçus *pour* les enfants. On imagine spontanément que l'opéra pour enfants est une œuvre au sujet fantastique, puisé dans des contes et légendes pouvant émerveiller le spectateur. Pourtant, le répertoire regorge de ces œuvres merveilleuses et légendaires comme *Der Ring des*

Nibelungen, de Richard Wagner, ou *Les contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach, œuvres au sujet fantastique et mythique, certes, mais qui ne sont manifestement pas destinées au jeune public. Ce n'est donc pas uniquement le sujet qui définit le genre. Dans cette optique, certains opéras — que l'on qualifiera d'« opéras fantastiques », par opposition au terme d'« opéra pour enfants » — possèdent un synopsis qui peut intéresser les jeunes, mais sont conçus selon les paramètres d'un opéra conventionnel, et donc pour un public d'adultes. On pense ici à des œuvres comme *La petite renarde rusée* (1924), de Leoš Janáček ; *Rusalka* (1901), d'Anton Dvořák ; ou encore *Hänsel und Gretel* (1893), d'Engelbert Humperdinck. À mi-chemin entre l'opéra fantastique et l'opéra pour enfants se trouve *L'enfant et les sortilèges* (1925), de Maurice Ravel. Il s'agit assurément d'une grande réussite du compositeur, mais son statut est des plus ambigus. Il est certain que l'histoire a de quoi charmer le jeune public, qui se reconnaîtra dans cet enfant vivant des rencontres fantastiques avec des objets animés et des animaux bavards. Mais est-ce bien pour le jeune public que Ravel et Colette ont créé cette œuvre ? Rien n'est moins sûr.

Cela revient à questionner le but visé par les opéras fantastiques et les opéras pour enfants : le conte et la légende sont-ils sujets à divertissement enfantin ou à argument symbolique pour adultes éclairés ? Bruno Bettelheim explique, dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, que les contes peuvent être interprétés et analysés par les adultes par rapport à leur expérience de vie, alors que chez l'enfant, le conte a une influence indirecte, qui se développe dans son inconscient et qui modèlera sa perception du monde environnant dans le processus de son apprentissage. Les compositeurs et auteurs d'opéras pour enfants créent-ils dans cette optique ?

Quoi qu'il en soit, *L'enfant et les sortilèges*, bien qu'il soit probablement plus proche du genre de l'opéra fantastique, innove en un point essentiel : il est de courte durée. En effet, l'œuvre de Ravel, en un seul acte, dure environ 40 minutes. En comparaison, *Hänsel und Gretel* occupe une pleine soirée à l'opéra, avec ses 110 minutes réparties sur deux actes. Or, à tort ou à raison, il semble que la durée de l'œuvre soit devenue un critère d'importance, en ce qui concerne les spectacles pour jeune public. Par exemple, au Québec, les organismes producteurs de spectacles pour jeune public (par exemple la Maison Théâtre et le festival Les Coups de Théâtre) ne programment, à quelques exceptions près, que des spectacles d'une durée d'une heure ou moins. Cette « norme » semble tirer sa raison d'être des capacités d'attention supposées de l'enfant dans le contexte d'un spectacle. Il va sans dire que ce paramètre peut mener à un large débat — nous éloignant des préoccupations musicales — concernant la capacité d'attention des enfants. Nous ne nous aventurerons pas

dans cette voie. Nous retiendrons seulement que depuis Ravel, l'opéra pour enfants se doit d'être bref¹.

L'opéra pour et avec enfants

Le monde de l'opéra a vu naître, au milieu du xx^e siècle, une étrange créature : l'opéra pour *et* avec enfants. Certains créateurs ont en effet tenté de composer une musique facile d'approche pour de jeunes chanteurs dans le cadre d'un spectacle destiné au jeune public. L'idée est excellente en soi, mais elle se heurte à de grands obstacles : les conditions de répétition étant imposées par les jeunes artistes, le résultat peut naître dans des circonstances fort variables et contraignantes. D'un autre côté, il semble évident que pour des enfants, l'expérience de chanter et de jouer dans un opéra peut s'avérer extrêmement enrichissante. Le répertoire ne comporte cependant pas beaucoup d'œuvres de ce genre. Nous retiendrons néanmoins deux œuvres particulièrement intéressantes : *Der Jasager* (1930), de Kurt Weill, et *Let's Make an Opera/The Little Sweep* (1949), de Benjamin Britten. Il est aussi intéressant d'inclure dans ce genre *Brundibár*, du Tchèque Hans Krása. Bien que le contexte de la création de cette œuvre soit particulier et n'entre pas directement dans notre propos², il est à souligner que cet opéra est occasionnellement interprété dans le cadre plus « léger » du spectacle pour jeune public. Cependant, ce genre d'opéra pour jeunes interprètes n'a pas eu tout le succès espéré, et les maisons d'opéra professionnelles ne s'y intéressent que très rarement. Le genre est, par conséquent, confiné au rayonnement restreint des productions scolaires ou amateurs, limitant par le fait même son développement, surtout si l'on tient compte de la place de plus en plus réduite accordée à la pratique musicale en milieu scolaire (du moins au Québec).

Les opéras pour enfants : consolidation du genre

Il est possible de tracer l'évolution de l'opéra pour enfants tout au long du xx^e siècle grâce à quelques œuvres marquantes de son répertoire, mais c'est à partir des années 1980 que le genre semble s'être réellement développé, fixant alors sa forme et un certain nombre de paramètres spécifiques. Il s'agit d'une œuvre brève, d'une durée d'environ 50 minutes ; son sujet est spécifiquement destiné aux enfants, et l'opéra pour jeune public doit impérativement être chanté dans la langue de ses jeunes auditeurs. Sans plonger dans une analyse approfondie de la question, cette caractéristique soulève un sérieux problème stylistique pour le compositeur, ce dernier ayant l'obligation de concevoir une ligne mélodique permettant la parfaite compréhension des paroles. Ce qui, par convention, semble être une donnée parfois secondaire dans l'écriture d'une œuvre dramatique, devient ici un élément fondamental de réussite de l'œuvre.

1. Dans ce contexte, *Hänsel und Gretel* est exclu de ce genre, puisqu'il est évident que le sujet est traité à l'intérieur des paramètres du grand opéra romantique allemand, dans un style à mi-chemin entre celui de Wagner et celui de Richard Strauss. Cela dit, lorsque l'opéra de Humperdinck est programmé comme « spectacle musical familial » par des orchestres ou des sociétés de concert, il est de plus en plus courant de le représenter dans une version écourtée, ce qui fut le cas d'une production de chambre conçue par les Jeunesses Musicales du Canada, au Québec, lors de la saison 2004-2005. Cette production ne comportait que trois chanteurs et était accompagnée par un piano, permettant ainsi de présenter un concert d'une heure dans divers lieux de diffusion aux capacités techniques réduites.

2. Hans Krása composa *Brundibár* en 1938 pour un concours organisé par le ministère de la Culture tchèque, mais cet opéra ne fut créé qu'en novembre 1941, durant la détention du compositeur au camp de concentration de Terezin. Le spectacle, monté avec des enfants de ce camp, a été présenté dans un contexte de propagande visant à donner l'impression que Terezin était un camp où la vie sociale et artistique était épanouie et libre. Krása trouva la mort à Auschwitz le 17 octobre 1944.

3. Les anglophones connaissent un peu mieux les œuvres d'Oliver Knussen mentionnées ici que les francophones, qui ont néanmoins la possibilité de découvrir *Where the Wild Things Are* dans sa version française intitulée *Max et les Maximonstres*.

Deux opéras du compositeur britannique Oliver Knussen témoignent de l'importance des paramètres que nous venons de déterminer : *Where the Wild Things Are* (1979-1983) et *Higglety Pigglety Pop!* (1984-1999), sur des livrets de Maurice Sendak³. Dans les deux cas, les techniques d'écriture contemporaine côtoient des citations de différents styles (voire carrément d'œuvres) afin de présenter avec humour et originalité un propos spécialement adapté pour les enfants. (Maurice Sendak a créé ses livrets à partir de ses propres livres d'illustrations, très populaires auprès des jeunes anglophones.) Le rayonnement de ces deux œuvres et leur succès auprès du jeune public sont tels qu'elles sont déjà des références dans le monde de l'opéra pour enfants. Au Québec, quelques créations jeunesse ont été produites récemment avec un succès notoire. *Clair de ville*, du compositeur Vincent Beaulne, sur un livret de Pierre Drolet, a connu une large diffusion auprès du jeune public montréalais au début des années 1990. Quant à elle, la compagnie Chants Libres a présenté en 2002 *Pacamambo*, de Zack Settel, sur un livret de Wajdi Mouawad. Cette magnifique production avait pour principal mérite d'utiliser une musique mixte (flûte, percussions et électroacoustique), en plus de se baser sur une pièce de théâtre pour enfants puissante et profonde qui avait déjà fait ses preuves. Puis, c'est dans le cadre d'une coproduction que le festival Les Coups de Théâtre, l'Opéra de Montréal et le Nouvel Ensemble Moderne ont créé, en novembre 2004, *L'arche*, d'Isabelle Panneton, sur un livret d'Anne Hébert. Le succès de ces œuvres tient essentiellement au respect des conventions spécifiques du nouveau genre, qui ne semblent en aucun cas avoir limité les créateurs.

Simple ou simpliste ?

Qu'en est-il de la valeur artistique d'un opéra pour enfants ?

Fait intéressant, le spectacle jeunesse revêt souvent un caractère d'appropriation, d'apprentissage et d'initiation aux arts de la scène. Plus qu'une question de divertissement, ce genre de spectacle doit pouvoir captiver son public et lui donner envie d'aller plus loin dans la découverte d'un nouvel univers. En ce qui concerne l'opéra, ce type d'approche, du moins au Québec, semble être une voie d'avenir pour le développement du public, car l'invitation faite aux enfants est également valable pour les adultes qui les accompagnent. Cette approche à la fois éducative et promotionnelle des arts de la scène, dans une optique de renouvellement du public, est un phénomène relativement récent qui accompagne la problématique du désistement progressif du public des activités musicales classiques. Il est peu probable qu'un tel souci éducatif ait motivé la création d'*Hänsel und Gretel* ou de *L'enfant et les sortilèges*, mais il semble déjà présent dans *Let's Make an Opera* de Britten⁴ et il est pleinement

4. Surtout quand on connaît l'intérêt de Britten pour l'écriture d'œuvres offrant aux enfants une première approche de la musique classique, comme en témoigne son célèbre *The Young Person's Guide to the Orchestra*.

assumé chez Kurt Weill, pour qui « la représentation d'une telle œuvre [*Der Jasager*] est bien moins importante que son rôle éducatif ». Qu'en est-il des œuvres plus récentes? Knussen, Beaulne, Settel et Panneton ont-ils choisi d'écrire pour un jeune public dans une optique éducative et promotionnelle? Et pourquoi avoir choisi le genre de l'opéra, alors que le « spectacle musical », pratiqué par les orchestres et les sociétés de concert, remplit bien — voire mieux — ce rôle éducatif?

Quoi qu'il en soit, la question de la valeur artistique n'est pas résolue. Car pour bien répondre aux exigences du jeune public, le compositeur doit bien entendu adopter un type d'écriture plus simple et plus clair. Ici, la simplicité doit faciliter au public l'accès à l'œuvre et participe à sa valeur didactique, si elle doit en avoir une. Cette notion d'accessibilité — qui est encore aujourd'hui au centre des préoccupations et des débats concernant la création musicale contemporaine — est un terrain miné, et plus particulièrement dans le cas qui nous occupe. La valeur artistique d'une œuvre pour jeune public est-elle moindre en raison de son accessibilité volontairement plus grande? Les choix musicaux et dramatiques des créateurs sont confrontés aux idéologies des penseurs. Mais ils font aussi face aux problèmes de rentabilité de « l'industrie » du spectacle. Car l'opéra, compte tenu de sa nature pluridisciplinaire, est devenu, du moins en Amérique du Nord, un secteur de cette industrie qui tient davantage compte du potentiel commercial de l'œuvre que de sa valeur intrinsèque. Mais quoi qu'il en soit, dans l'immédiat, les opéras pour enfants contemporains enchantent les enfants et font sourire leurs parents. C'est déjà une très grande réalisation, car la composition d'un opéra pour enfants demeure un projet périlleux tant par sa nature que par le contexte d'exécution devant un public impitoyable, le jeune public! Dans cette optique, et pour illustrer certains de nos propos, nous nous attarderons maintenant à *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert.

Compte rendu critique de la première de *L'arche*, d'Isabelle Panneton et Anne Hébert

Le sujet de *L'arche*, séduisant dans sa simplicité, a tout ce qu'il faut pour plaire aux enfants. Écrit par la romancière et poète Anne Hébert, le livret met en scène des animaux et des humains dans un univers étonnamment proche de celui des contes pour enfants de Gabrielle Roy (comme *L'Espagnole et la Pékinoise* — on remarque la présence d'un chat d'Espagne dans les deux histoires...). L'action débute par l'embarquement des animaux dans une arche. Supervisé par le sergent recruteur et le chef d'expédition, cet embarquement vise à déporter les animaux vers un nouveau continent, où ils devront se reproduire. Parmi ces animaux se trouve une chatte d'Espagne, qui est appariée de force à

un matou qu'elle n'aime pas. Arrivée à destination, la chatte fait la rencontre d'un chat sauvage qui l'attire, mais cette rencontre se termine brusquement lorsque la mère Michelle capture la chatte. Le chat sauvage permet à la chatte d'Espagne de retrouver sa liberté. L'opéra se termine par l'union du chat sauvage et de la chatte d'Espagne, fêtée par l'ensemble des animaux de l'arche.

La musique d'Isabelle Panneton est transparente et limpide, laissant les chanteurs s'exprimer avec facilité, n'ayant pas à rivaliser avec un orchestre trop important. L'ensemble instrumental (le Nouvel Ensemble Moderne, pour la création du spectacle) est rarement utilisé en *tutti*, mais plus souvent en formation réduite de quelques instruments, presque chambriste, ce qui crée une texture très aérée. Il y a bel et bien des moments de grande puissance musicale, mais ils sont peu nombreux : l'orchestre de chambre assume ici pleinement son rôle d'accompagnement des chanteurs et de commentateur, discret, de l'action. La compréhension du texte est un élément primordial de cette œuvre — de l'aveu même de la compositrice —, et l'écriture adoptée ici permet d'en saisir parfaitement chaque mot.

L'opéra ne présente pas la forme traditionnelle d'alternance des airs, des ensembles et des récitatifs. En fait, bien que certaines sections soient apparentées à l'*arioso* (lorsqu'un personnage monologue, par exemple), l'ensemble de la partition est conçu d'un seul tenant, donnant ainsi à *L'arche* un caractère nettement plus théâtral. Au tout début de l'opéra, une référence à la convention des vocalises virtuoses offre un relief surprenant au personnage du sergent recruteur. Alors qu'il explique le but de l'embarquement des animaux, le sergent recruteur prend un plaisir malsain à voir la peur des futurs occupants de l'arche. C'est dans un délire quasi sadique que ce sergent délaisse le chant syllabique — qui était le propre de son intervention jusqu'à ce moment — et se lance dans une vocalise virtuose pratiquement incontrôlable. Lorsqu'il se reprend en main, les animaux l'observent, dans le silence, manifestement perplexes, avant de se faire violemment embarquer dans l'arche. Cette scène joue sur de nombreux registres émotionnels, mais présente une touche d'humour noir qui n'est pas sans raison d'être, produite par la référence musicale à la fonction de la vocalise⁵, mais également due au caractère menaçant du personnage. Ce commentaire musical — cette prise de position du compositeur — démontre dans quelle mesure la musique n'est pas ici un simple accompagnement du drame, mais bien un éclaircissement et une interprétation de l'histoire d'Anne Hébert. En dehors de cet épisode, la musique de Panneton est d'une grande unité et ne fait aucun abus des références au monde et aux normes de l'opéra.

L'arche est un opéra conçu en un seul acte, d'une durée d'environ 50 minutes. Tous les rôles sont tenus par des voix adultes. Ce choix est déterminant,

5. Pour plus de détails sur la fonction des vocalises à l'opéra, et plus particulièrement dans l'opéra italien, voir Celletti, 1987, et l'article « Mourir de rire », publié dans Baricco, 2003.

car il place *L'arche* dans la continuité de la consolidation récente du genre. L'association des voix aux différents personnages est claire et efficace : des voix aiguës et réconfortantes pour les personnages gentils et des voix sombres et lugubres pour les personnages méchants. Ce choix est certes traditionnel, mais il a le mérite d'être clairement perceptible pour le jeune auditeur. Seule la mère Michelle doit manipuler sa couleur vocale afin de personnifier sa méchanceté, un peu comme le rôle de la sorcière dans *Hänsel und Gretel* l'exige. On remarque un choix intéressant dans la distribution des rôles : le chat sauvage est personnifié par un haute-contre. Pour cette tessiture vocale, il s'agit là d'un nouveau type de rôle qui s'ajoute à un répertoire somme toute restreint (constitué de quelques autres opéras du xx^e siècle, mais essentiellement d'opéras baroques, il va sans dire) mais qui revêt dans le contexte dramatique une double fonction tout à fait intéressante. Premièrement, la voix de haute-contre crée un effet d'étrangeté et de mystère qui permet une ingénieuse projection entre la chatte d'Espagne et l'auditeur, particulièrement auprès d'un jeune public, qui entend un chat sauvage à la voix « féminine », ce qui crée inévitablement une surprise, un étonnement et peut-être même un malaise. Cette dichotomie d'un corps masculin et d'une voix féminine produit à la fois une fascination et une crainte qui permettent à l'auditeur de mieux saisir les sentiments d'attraction et de répulsion qui animent la chatte d'Espagne. Deuxièmement, il y a là une certaine séduction engendrée par cette voix. La chatte d'Espagne est attirée par la beauté quasi surnaturelle de ce chant mystérieux et le public ne peut qu'être séduit à son tour. Or, il s'agit là d'une séduction qui s'apprivoise, léguant ainsi un message d'ouverture vers l'autre, affirmant que lorsqu'on prend le temps de côtoyer quelqu'un ou de faire face à quelque chose qui nous rebute, on peut bien finir par l'aimer. (Est-ce là un message lancé à tous ces détracteurs de la musique contemporaine qui ne l'écoutent pas parce qu'ils affirment ne pas l'aimer?)

Bien sûr, un opéra pour enfants utilise des conventions théâtrales plus simples et directes, en comparaison avec ce qui peut se réaliser dans des œuvres régulières. En ce sens, certains auditeurs adultes pourraient reprocher à l'œuvre le fait que les personnages secondaires soient peu, voire pas du tout, développés. Je pense par exemple au personnage de la mère Michelle, dont la présence sur scène, très courte, permet de la percevoir comme une mère protectrice qui désire prendre soin de la chatte d'Espagne égarée. Or, quand la mère Michelle fait sienne cette chatte, on découvre avec consternation que ce n'est pas par bonté, mais par une mesquinerie possessive qu'elle agit de la sorte. Pourquoi? La réponse est laissée à chacun, car rien ne nous permet de le comprendre. S'il est possible que l'auditeur adulte puisse noter le manque de

6. Voir Bettelheim, 1976.

profondeur et de développement de ce personnage, le public d'enfants n'y verra aucun problème. Il saisit bien que ce personnage est un « méchant » qui intervient dans l'action et qu'il apporte une péripétie supplémentaire. N'oublions pas que dans l'esprit d'un enfant, le personnage méchant est tout bonnement méchant; ce personnage est un stéréotype. N'oublions pas que le rôle des méchants est de projeter les peurs et les fantasmes de cruauté de l'enfant⁶. La profondeur psychologique de ce personnage n'a donc plus aucune importance, dans la mesure où il ne fait qu'assumer ce rôle de projection. Les conceptrices de *L'arche* ont ici, sans aucun doute, choisi un projet dramatique dont l'essence appartient au monde des contes.

La mise en scène de Keith Turnbull est fantaisiste à souhait. La charpente de l'arche, l'unique élément de décor, est utilisée avec variété et originalité. Et que dire des costumes colorés et eux aussi fantaisistes, notamment les magnifiques déguisements félins aux couleurs et aux textures chatoyantes, qui ont émerveillé tant les enfants que les adultes! Dans la distribution vocale, il est à noter la très belle performance de Karin Côté, dans le rôle de la chatte d'Espagne, à la voix claire et agile. Patrice Côté, dans le rôle du chat sauvage, a donné une prestation féline et sensuelle de son personnage. Le reste de la distribution — assumé par les stagiaires de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal — était tout aussi irréprochable, tant pour la qualité vocale et musicale que pour leur jeu d'acteurs. Il est indéniable que la production de *L'arche* a été conçue dans les meilleures conditions possibles, avec pour résultat un spectacle d'une grande qualité. Cela dit, il est clair que *L'arche* fait appel à des moyens importants, tant musicaux que techniques, pour sa nature de spectacle pour jeune public. Sa diffusion sera limitée d'autant. Seules une maison d'opéra ou une compagnie de spectacles jeunesse aux moyens financiers considérables pourront reprendre une telle œuvre.

L'arche se taillera probablement une belle place dans le monde des opéras pour enfants, essentiellement parce qu'il est clair qu'il a été soigneusement conçu pour ce public. Relevant le défi d'utiliser les conventions propres à l'opéra dans le cadre d'une manifestation pour jeune public, cette œuvre a su plaire aux enfants tout en leur transmettant des valeurs et des leçons de vie d'une grande noblesse.

FICHE TECHNIQUE

L'arche

Musique : Isabelle Panneton

Livret : Anne Hébert

Orchestre : Nouvel Ensemble Moderne

Direction : Lorraine Vaillancourt

Mise en scène : Keith Turnbull

Distribution : Antonio Figueroa, *chef d'expédition* ; Étienne Dupuis, *sergent recruteur* ; Phillip Addis, *monsieur Cochon* ; Ariana Chris, *madame Cochon* ; Karin Côté, *chatte d'Espagne* ; Jean-Sébastien Lavoie, *matou* ; Michèle Losier, *mère Michelle* ; Patrice Côté, *chat sauvage*.

Création : 25 novembre 2004, Théâtre Outremont, Montréal (reprises les 26 et 28 novembre 2004)

Coproduction du festival Les Coups de Théâtre, de l'Opéra de Montréal et du NEM

BIBLIOGRAPHIE

BARICCO, A. (2003), *Constellations*, Paris, Gallimard.

BETTELHEIM, B. (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont.

CELLETTI, R. (1987), *Histoire du Bel Canto*, Paris, Fayard.

KOBBÉ, G. (1991), *Tout l'opéra*, Paris, Robert Laffont.

OLIVIER, D. (2004), « Isabelle Panneton compose un opéra sur un texte d'Anne Hébert », *Forum*, Université de Montréal, édition du 22 novembre 2004.

ROY, G. (1998), *Contes pour enfants*, Montréal, Boréal.

WEILL, K. (1993), *De Berlin à Broadway*, traduction et présentation de Pascal Huynh, Paris, Plume.

DISCOGRAPHIE

KNUSSEN, Oliver. *Higglety Pigglety Pop! & Where the Wild Things Are*, solistes, London Sinfonietta sous la direction d'Oliver Knussen, Deutsche Grammophon, coll. 20/21. 469 556-2.



Bouba ou les tableaux d'une expédition, musique d'Ana Sokolovic, texte de Marie Décary, smcq Jeunesse, 2000. Photo : Roy Hubler.