

Le livre d'artiste pour enfants Caractéristiques, enjeux et perspectives

Auteur : Desprez, Naomé

Promoteur(s) : Habrand, Tanguy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/19060>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

LE LIVRE D'ARTISTE POUR ENFANTS
Caractéristiques, enjeux et perspectives

Mémoire présenté par Naomé Desprez
en vue de l'obtention du grade de Master
en Édition et Métiers du livre

Année académique 2022 / 2023

REMERCIEMENTS

Je remercie mon promoteur Monsieur Habrand, qui a été essentiel à cette expérience qu'est le mémoire de fin d'étude. Je remercie également tous les professionnels qui ont accepté d'être interviewés. Sarah Cheveau, Alexandre Chaize, Michel Defourny, Robin Royer et Louise-Marie Cumont, merci d'avoir donné de votre temps sans rien attendre en retour. Je remercie aussi mon maître de stage Brigitte Van Den Bossche, gardienne d'un temple de livres magiques et éblouissants. Je remercie ma famille, toujours à mes côtés malgré les longues distances qui nous séparent, ainsi que mon doudou, libraire exceptionnel qui partage ma passion des livres et qui m'accompagne dans toutes les folles aventures. Je remercie enfin mes amis, ceux qui ont apporté du soutien et du soleil dans le froid de l'hiver belge.

PRÉAMBULE

Après une Licence d'art à l'École Supérieure d'Art de la Réunion, mon cursus s'est orienté vers le Master en Communication à finalité Édition et Métiers du livre à l'Université de Liège. Les stages réalisés pendant cette formation m'ont immergé dans le monde de l'enfance et de la médiation. Au WOLF à Bruxelles, j'ai animé des ateliers créatifs pour les enfants aux côtés de l'illustratrice Sarah Cheveau. Aux Ateliers du Texte et de l'Image, j'ai donné des médiations de livres d'artistes à des classes du supérieur artistique. J'ai particulièrement apprécié le travail avec les enfants, qui m'a replongé avec nostalgie dans mes propres souvenirs de lectures et d'essais créatifs, à l'âge où tout est jeu, découverte et émerveillement. Impressionnée par la passion des professionnels du livre que j'ai pu rencontrer, je me suis laissé bercer par un monde riche et artistique, un monde dans lequel on ne s'ennuie jamais. Dans le livre d'artiste pour enfants, j'ai trouvé la parfaite combinaison de l'art, du livre et de l'enfance.

INTRODUCTION

Le livre d'artiste est un objet encore peu connu du grand public. D'abord considéré comme un objet servant à désacraliser l'art et à le faire sortir des musées, il s'est vêtu d'un format classique, d'une impression conventionnelle, sur du papier peu coûteux. Aujourd'hui, et ce depuis quelques années, une évolution de cette tendance est remarquée. Le livre d'artiste s'est métamorphosé : il est devenu un objet précieux, répondant à des codes esthétiques qui l'enferment de nouveau dans les musées. Le livre d'artiste destiné à la jeunesse ajoute des données à ce paradoxe. Dans la littérature de jeunesse, la production d'albums est prolifique et permet un accès aisé aux livres pour enfants. A l'opposé de cette production, le livre d'artiste pour enfants peine à sortir de l'ombre. Il n'est pas médiatisé, il est peu présent dans les rayonnages des librairies et des bibliothèques et seuls quelques initiés savent ce qu'est un livre d'artiste. Bref, il semble être une production hors-circuit. Pourtant, cet objet singulier est incroyablement riche, grâce aux techniques de création qui lui sont propres, aux convictions des artistes qui l'ont imaginé, et à sa forte dimension pédagogique.

Dans ce travail, nous questionnerons en parallèle cet aspect pédagogique du livre d'artiste pour enfants et son accessibilité. Comment imaginer le potentiel pédagogique d'un

ouvrage enfermé dans les réserves des musées et des bibliothèques ? Et où se place le livre d'artiste pour enfants par rapport à l'album jeunesse ? Le livre d'artiste a-t-il une plus-value pédagogique par rapport à l'album ?

Dans un premier chapitre nous tenterons de définir ce qu'est un livre d'artiste et nous montrerons ce qui différencie le livre d'artiste pour enfants de l'album de jeunesse. Le deuxième chapitre sera consacré à la question de l'accessibilité de ces livres en abordant les aspects liés à l'édition et à la diffusion, à l'achat, à la consultation et aux expositions qui lui sont dédiées. Dans les chapitres trois et quatre, nous envisagerons le livre d'artistes pour enfants comme le témoin de nouvelles pratiques de lectures. Le chapitre trois sera dédié aux livres d'artistes sans texte, le chapitre quatre aux livres d'artistes tactiles. Avant de conclure notre propos, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux enfants (public cible de ces livres), et au désir des artistes de rencontrer ce public au travers d'ateliers créatifs.

Le choix des livres d'artistes pour enfants qui seront analysés ici s'est porté vers trois artistes en particulier, trois cas de figures qui représentent bien, selon nous, la variété de formes que peut prendre le livre d'artiste. Bruno Munari est un artiste italien incontournable. Peu ou mal connu dans le domaine de la littérature de jeunesse, son influence a pourtant été majeure. En 1974, il obtient le prix Andersen du meilleur auteur pour l'enfance. Katsumi Komagata est un artiste japonais dont le travail autour du livre est très inspiré de l'univers de Munari. D'abord graphiste, le style de Komagata est reconnaissable parmi d'autres. Il emprunte à la culture japonaise pureté et délicatesse dans le choix des papiers et des découpes. Enfin, Louise-Marie Cumont est une artiste française qui se démarque par une création unique de livres en tissu colorés et sans texte. La nouvelle génération d'artistes du livre pour enfants sera évoquée à travers le catalogue des Éditions du livres. Cette maison d'édition poursuit le désir des nouveaux artistes de placer l'enfance au centre de leurs créations. D'autres artistes du livre seront également cités pour certaines de leurs œuvres qui ne peuvent pas être absentes de ce travail.

La problématique majeure de ce travail sera donc d'étudier l'aspect pédagogique du livre d'artiste pour enfants, en s'appuyant sur des exemples concrets de livres créés par les trois artistes cités ci-dessus.

ÉTAT DE L'ART

La problématique de la présente étude couvre trois grandes thématiques qui nous ont aidé à sélectionner les sources et qui ont orienté notre travail : la littérature de jeunesse, la pédagogie de l'enfance et l'art.

La question de la définition du livre d'artiste nous a particulièrement préoccupé lors de cette étude. Pour aborder ce point, nous nous sommes d'abord tourné vers l'ouvrage de référence *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*¹, de Anne Mœglin-Delcroix, professeur de philosophie de l'art à la Sorbonne Paris I, qui a également été chargée de la collection de livres d'artistes au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France. Elle s'est particulièrement intéressée à la « forme industrielle contemporaine du livre », notamment celle que prend le livre d'artiste. Le premier chapitre du livre, consacré à donner une définition du livre d'artiste et le contexte dans lequel il s'est développé, nous a permis de mieux cerner la complexité du sujet. D'autres ouvrages tels que *Livres d'artistes : l'invention d'un genre, 1960-1980*² et *Livres illustrés et livres d'artistes*³ montrent les collections de livres d'artistes de la Bibliothèque Nationale de France en 1997 et de la Bibliothèque Nationale du Luxembourg en 2002. Ces ouvrages nous ont donné un aperçu, en image, des formes que pouvait prendre le livre d'artiste.

Une importante recherche bibliographique a été réalisée dans les revues, qui figurent parmi les publications les plus détaillées et les plus riches à propos des livres d'artistes pour enfants. Ceux-ci restant une production marginale, les publications qui leur sont dédiées sont donc plutôt récentes. D'abord, la revue *Bibliothèque(s)* de l'Association des Bibliothécaires de France (ABF) qui est une revue professionnelle sur la vie des bibliothèques, la filière du livre et les problématiques liées à l'image⁴. Ensuite, le numéro hors-série de la revue *Mook* réalisé à l'occasion des 20 ans de l'association et maison d'édition Les Trois Ourses, structure incontournable dans le domaine des livres d'artistes pour enfants. « Mook » est un mot formé de la contraction de magazine et book. L'ouvrage qui s'intitule *Quand les artistes créent pour*

¹ Mœglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Mot et le reste, et la Bibliothèque nationale de France, 2012.

² Mœglin-Delcroix Anne, *Livres d'artistes : l'invention d'un genre, 1960-1980*, Bibliothèque nationale de France, coll. « Cahiers d'une exposition », 1997.

³ Georges-Majerus Malou, *Livres illustrés et livres d'artistes*, Bibliothèque nationale du Luxembourg, 2002.

⁴ Voir notamment l'article : Lortic Elisabeth, « Des livres pour enfants faits par des artistes », dans *BIBLIOTHÈQUE(s)*, n°10, août 2003, pp. 43-45.

*les enfants*⁵, revient sur l'histoire des Trois Ourses, sur leurs artistes de référence et aborde des typologies particulières utiles à cette étude telles que le livre tactile. En 2016, la revue Nouvelles du livre jeunesse (NVL) publie un numéro qui aborde les mêmes thématiques que celles du Mook. Un article qui nous a particulièrement intéressé, traite de la place des livres d'artistes dans le Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL)⁶. Enfin, la série de revues *Hors Cadre[s]*⁷ a offert des ressources plus contemporaines sur des problématiques liées à la littérature de jeunesse et au livre d'artiste pour enfants. Considérées comme un « observatoire de l'album et des littératures graphiques », ces revues évoquent albums et livres d'artistes pour enfants, sans émettre de distinction particulière entre les deux.

Les catalogues des expositions ont également constitué des ressources intéressantes. Le catalogue de l'exposition « Livres d'enfances » organisée par Pays-Paysage Centre national du livre d'artiste⁸, ainsi que, plus récemment, le catalogue de l'exposition « Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist »⁹. Ces deux catalogues ont été consultés chez Michel Defourny.

Publié pour la première fois en 1997, *L'enfance de l'Art*¹⁰ est désormais considéré comme un livre de référence sur la création littéraire à destination des enfants. La démarche très personnelle de l'autrice/illustratrice Elzbieta permet de faire surgir de grandes thématiques propres à l'édition et à la création de livres pour enfants et d'aborder, en même temps, des réflexions sur la pédagogie de l'enfance. Très tôt arrachée à sa Pologne natale et placée dans un couvent anglais, l'autrice parle d'un nombre incalculable de pertes vécues dans l'enfance. C'est le fait d'avoir en soi la mémoire d'un « univers disparu »¹¹ qui pousse à vouloir retourner dans le domaine enfantin qui devient alors « un domaine d'investigation incroyable »¹². Cet ouvrage qui a été un des premiers à être consulté dans le cadre de ce travail nous a beaucoup inspiré et nous a donné de nombreuses pistes de recherche.

⁵ Les Trois Ourses, *Le Mook : Quand les artistes créent pour les enfants*, Autrement, 2008.

⁶ Latil Céline, « Des éditions d'artistes au MAC VAL », *Nouvelles du livre jeunesse*, n°208, juin 2016.

⁷ Trois numéros ont particulièrement retenu notre attention : *L'album sans texte*, n°3, octobre 2008, *L'objet livre*, n°19, octobre 2016 et *Art & Albums*, n°24, avril 2019.

⁸ Voir notamment les articles : Mœglin-Delcroix Anne, « De l'alibi à l'utopie : enfance et esprit d'enfance dans le livre d'artiste » et Mirabel Annie, « "A quoi sert un livre ?", la réponse de Bruno Munari », 1998.

⁹ Exposition qui s'est déroulée du 11 février au 29 mai 2023, à C'Mine (Genk, Belgique).

¹⁰ Elzbieta, *L'enfance de l'Art*, Rouergue, 2014.

¹¹ *Ibid.*, p. 39

¹² *Ibid.*

Enfin, l'ouvrage *Du jeu, des enfants et des livres à l'heure de la mondialisation*¹³, ainsi que deux ouvrages de la collection Alternatives : *L'art du pop-up et du livre animé*¹⁴ et *L'art du livre tactile*¹⁵, ont donné un aperçu de la quantité de livres singuliers destinés à l'enfance. Les auteurs y questionnent l'intérêt pédagogique de ces livres dans l'éducation des enfants.

¹³ Perrot Jean, *Du jeu, des enfants et des livres à l'heure de la mondialisation*, Paris, Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », 2011.

¹⁴ Trebbi Jean-Charles, *L'art du pop-up et du livre animé*, Paris, Gallimard, coll. « Alternatives », 2013.

¹⁵ Liégeois Catherine, *L'art du livre tactile*, Paris, Gallimard, coll. « Alternatives », 2017.

LE CHOIX DE LA MÉTHODE

Parallèlement à la littérature citée dans l'état de l'art, cette étude sur les livres d'artistes pour enfants s'appuie sur des entretiens réalisés dans le cadre de ce travail.

Pour conduire ces entretiens, nous nous sommes inspiré de l'ouvrage *L'épreuve de la grandeur*¹⁶, dans lequel Nathalie Heinich mène une série d'enquêtes auprès d'auteurs ayant reçu des prix littéraires. Ce n'est ni son objet d'étude ni sa problématique qui sont intéressants ici mais plutôt la méthodologie développée quant au travail de terrain à réaliser, au choix des interviewés et à la retranscription et la rédaction des cas. Elle évoque d'abord deux types de méthodes servant à approfondir l'analyse. La première méthode, dite quantitative, n'est pas adaptée à notre étude car elle est basée sur une logique de sondages et de données quantifiables. La deuxième méthode, dite qualitative, « [...] se concentre sur des interprétations, des expériences et leur signification »¹⁷. Cette seconde approche, sélectionnée pour notre étude, nous a permis d'essayer de comprendre et d'expliquer l'aspect pédagogique du livre d'artiste pour enfants, à travers l'expérience de professionnels du livre et/ou de l'enfance.

Les entretiens réalisés sont de type « semi-directif »¹⁸ pour deux raisons. La première raison était le désir d'établir une discussion libre avec l'interviewé. La seconde reposait sur l'envie de recevoir des réponses claires et précises de l'interviewé, en aiguillant ce dernier avec des questions préparées à l'avance, tout en nous laissant l'opportunité d'en poser de nouvelles en fonction de l'évolution de l'entretien ou en cas d'incompréhension. L'entretien reposait sur un minimum de cinq questions adaptées à la personne interviewée. Ces questions traitaient de la définition du livre d'artiste, de l'aspect sensoriel de ces livres, de leur aspect pédagogique, du questionnement autour du livre muet et de la place du livre d'artiste dans le contexte actuel.

La construction du matériel empirique

Afin de construire ce que Nathalie Heinich appelle un « échantillon contrasté »¹⁹, les cas les plus représentatifs des différents métiers ayant un contact, de près ou de loin, avec le

¹⁶ Heinich Nathalie, *L'épreuve de la grandeur : prix littéraires et reconnaissance*, Découverte, 1999.

¹⁷ (2020, 28 mai). *Etude qualitative et quantitative - définitions et différences*. Scribbr. Consulté le 2 mai 2023, de <https://www.scribbr.fr/methodologie/etude-qualitative-et-quantitative/>

¹⁸ (2021, 24 mars). Les types d'entretien : directif, semi-directif ou non-directif. Scribbr. Consulté le 24 avril 2023, de <https://www.scribbr.fr/methodologie/entretien-recherche/>

¹⁹ *Op. cit.*, p. 32

livre d'artiste ont été identifiés et sélectionnés. Au début du travail, le nombre d'entretiens n'était pas défini. Au fur et à mesure de la recherche, certains entretiens en ont emmené d'autres et nous avons donc finalement interrogé cinq personnes, dans l'ordre suivant : une animatrice, autrice et illustratrice, un éditeur, un ancien professeur d'université et fondateur d'une association dédiée au livre, un libraire et une artiste. Cette diversité de l'échantillon au regard des métiers était la plus à même de mettre en évidence les caractéristiques fondamentales du livre d'artiste et de dégager des notions cruciales à aborder dans ce travail.

La conduite de l'entretien consistait à présenter tout d'abord l'intérêt du livre d'artiste en tant que sujet d'étude, avant de passer à l'échange sur la base des questions et des réponses. Enfin, une rapide conclusion, reprenant les principales notions évoquées afin de nous assurer d'avoir compris et bien reformulé les propos de l'interviewé, précédait les remerciements. Tous les entretiens ont été enregistrés, et ce avec l'accord de l'interviewé. Les entretiens ont ensuite été retranscrits manuellement. Une interview de 50 minutes a nécessité 4 à 5 heures de retranscription. Celle-ci a permis de dégager les premières pistes d'analyse. La première étape était une retranscription mot à mot de tous les propos énoncés à l'oral par les interviewés et nous-même. Le texte final a ensuite été obtenu en utilisant la retranscription Ubiquis IO. « Ce type de retranscription supprime les répétitions, les erreurs de langage, les hésitations et les remarques annexes »²⁰. Sachant que le passage de l'oral à l'écrit induit une mise en forme spécifique, une réécriture de ces entretiens a été opérée afin de rendre le discours plus compréhensible et plus lisible pour le lecteur. Ainsi, seul le corps de texte essentiel de l'entretien (à savoir les questions posées et les réponses de l'interviewé) sont à disposition dans les annexes²¹.

Le contexte dans lequel s'est déroulé chaque entretien a aussi été restitué. Pour Stéphane Beaud et Florence Weber dans le *Guide de l'enquête de terrain*²² cette contextualisation est absolument nécessaire. Les auteurs distinguent trois contextes utiles pour l'analyse de données : le « contexte immédiat »²³ (celui qui se déroule au moment de l'interaction et qui souligne la date, la durée et le lieu de l'entretien), le « contexte de l'enquête tout entière »²⁴ (celui qui doit restituer la manière dont l'entretien a été sollicité, la

²⁰ (2019, 15 novembre). La retranscription d'un entretien : outils, étapes et exemple. Scribbr. Consulté le 24 avril 2023, de <https://www.scribbr.fr/methodologie/retranscription-entretien/>

²¹ Cf. Annexes 1, 2, 3, 4 et 5.

²² Beaud Stéphane et Weber Florence, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, La Découverte, 2003.

²³ *Ibid.*, p. 221

²⁴ *Ibid.*

personne qui nous a présenté et le moment de notre recherche dans lequel est intervenu cet entretien) et le « contexte social »²⁵ (celui qui restitue l'univers de référence dans lequel baigne l'interviewé. Il s'agit par exemple de mentionner sa profession). Le contexte des cinq entretiens réalisés est présenté ci-dessous. Ces entretiens sont classés dans l'ordre chronologique, du plus ancien au plus récent.

1. Sarah Cheveau

Date : Mercredi 15 mars 2023

Durée : 20 minutes

Entretien semi-directif par Whatsapp : Cet entretien devait se dérouler en tête à tête, à la fin d'une semaine de stage d'animation, mais des impératifs horaires nous ont contraint à réaliser l'entretien une semaine plus tard, et par téléphone dans un souci de praticité et de rapidité, Sarah Cheveau habitant à Bruxelles.

Contexte de l'enquête : Sara Cheveau étant la première personne interviewée, son entretien est intervenu aux prémices de l'enquête.

Nous avons rencontré Sarah Cheveau lors de notre première semaine de stage à La Maison de la Littérature de Jeunesse (« Le WOLF », Bruxelles), qui a eu lieu du 24 au 28 octobre 2022. Sarah Cheveau nous a proposé de l'assister une deuxième fois du 27 février au 03 mars 2023 et de choisir le thème de la semaine. Nous avons suggéré que nous pourrions nous inspirer des livres de Bruno Munari. Nous souhaitons, dans un premier temps, expérimenter des ateliers artistiques sur le thème du livre d'artiste et dans un second temps, observer et analyser la réaction et le comportement des enfants lors de la présentation des livres de Bruno Munari.

Profil : Sarah Cheveau est autrice et illustratrice bruxelloise indépendante. A ce jour, elle a réalisé cinq albums dédiés à la jeunesse. Elle est également animatrice et membre de Auteurs en classe : un programme qui permet aux enseignants d'inviter gratuitement dans leur classe, un auteur ou une autrice belge.

²⁵ Beaud Stéphane et Weber Florence, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Op. cit., p. 221

2. Alexandre Chaize

Date : Vendredi 14 avril 2023

Durée : 40 minutes

Entretien semi-directif par Whatsapp : Monsieur Chaize étant basé à Strasbourg, l'entretien s'est déroulé par téléphone.

Contexte de l'enquête : Cette rencontre est intervenue au moment d'un re-questionnement sur la définition exacte du livre d'artiste. Alexandre Chaize propose de nouveaux livres-objets dédiés à la jeunesse, livres-objets qui semblent entrer en contradiction avec la définition initiale du livre d'artiste dans le cadre de la présente étude.

La rencontre avec Alexandre Chaize a eu lieu lors de la foire du livre de Bruxelles (30 mars au 2 avril 2023). Il tenait un stand pour les Éditions du Livre, maison d'édition de livres d'artistes pour enfants. Cette maison d'édition était apparue lors de nos recherches sur les modules d'expositions du livre d'artiste pour enfant. L'achat de deux livres sur son stand a permis un premier contact avec l'éditeur qui a accepté d'être interviewé suite à la présentation du sujet de notre étude.

Profil : Alexandre Chaize est le fondateur des Éditions du Livre, maison d'édition indépendante, basée à Strasbourg, qui publie des livres ovnis, ancrés dans un processus d'impression particulier et reconnaissable. L'éditeur définit ces livres comme des livres d'artistes pour enfants.

3. Michel Defourny

Date : Mardi 18 avril 2023

Durée : 1 heure

Entretien semi-directif en face à face : Après un échange de mails, un rendez-vous est fixé avec Michel Defourny à son domicile afin d'avoir tous ses livres à disposition.

Contexte de l'enquête : Cet entretien est intervenu quelques jours après celui avec Alexandre Chaize et a donc continué à nourrir les questionnements concernant la définition et l'apparition du livre d'artiste pour enfant.

Durant ce Master, nous avons effectué un stage aux Ateliers du Texte et de l'Image (A.T.I.) qui est un fond d'archive de la collection de Michel Defourny. Brigitte Van Den Bossche (coordinatrice et médiatrice aux A.T.I. et également maître de stage) nous a mis en contact avec Michel Defourny, en nous garantissant que cette rencontre serait cruciale dans le développement de notre recherche sur le livre d'artiste. Après l'interview, une heure supplémentaire a été consacrée à la consultation de nombreux livres d'artistes choisis par Michel Defourny pour cette recherche.

Profil : Michel Defourny est un Docteur en Histoire et Littératures orientales. Il a été maître de conférences à l'Université de Liège mais aussi professeur chargé du cours de Littérature de Jeunesse aujourd'hui donné par Daniel Delbrassine. Il est également fondateur - en 2009 - et président de l'A.S.B.L. les Ateliers du Texte et de l'Image. Il explique avoir créé cette association notamment afin d'offrir un lieu de référence spécialisé en littérature jeunesse et graphique. Il a publié de nombreux articles à ce sujet et est intervenu de nombreuses fois lors de conférences.

4. Robin Royer

Date : Mardi 9 mai 2023

Durée : 20 minutes

Entretien semi-directif en face à face : Le rendez-vous pour l'entretien avec Robin Royer a eu lieu au magasin après la fermeture.

Contexte de l'enquête : Lors de nos recherches concernant l'achat de livres d'artistes, nous nous sommes rendu dans une librairie généraliste dans laquelle nous étions pratiquement sûr de ne pas trouver de livres d'artistes. Nous voulions connaître les raisons de l'absence de ces livres en magasin, et ce qui pousse les libraires à ne pas en proposer à l'achat.

Profil : Robin Royer est libraire à la librairie/papeterie Point d'encre (Liège, Belgique) depuis 2 ans. Il gère la partie librairie du magasin : romans, littérature jeunesse, Bandes Dessinées...

5. Louise-Marie Cumont

Date : Jeudi 25 mai 2023

Durée : 50 minutes

Entretien semi-directif par Whatsapp : Louise-Marie Cumont étant basée à Paris, l'entretien s'est déroulé par téléphone.

Contexte de l'enquête : Cet entretien est intervenu au moment où nous questionnions l'aspect éditorial, de diffusion et la monstration des livres d'artistes. Les livres de Louise-Marie Cumont suivent un processus éditorial spécifique (basé majoritairement sur de l'autoédition). L'entretien s'est donc plutôt orienté sur cet aspect.

Michel Defourny nous a mis en relation avec certains de ses amis et concepteurs de livres d'artistes : Miloš Cvach, Sophie Curtil, Ianna Andréadis et Louise-Marie Cumont. Louise-Marie Cumont étant une de nos artistes de référence, nous avons jugé plus cohérent de prendre contact avec cette artiste en priorité. Après un échange de mails, l'entretien téléphonique a eu lieu.

Profil : Louise-Marie Cumont est sculptrice de formation. Elle commence à coudre ses premiers livres en tissu à la naissance de son fils. Chaque livre est unique, en édition limitée et traite de l'humain, de son interaction avec des objets du quotidien, des situations, des émotions et des grandes questions de l'existence. Certains de ses livres sont disponibles en version papier aux éditions MeMo.

De l'empirie à la théorie

Après avoir conduit les entretiens, transcrit le matériel empirique et défini le contexte, l'interprétation des données a permis de dégager des théories. Les outils de la méthode par théorisation ancrée développée par Christophe Lejeune dans *Manuel d'analyse qualitative*²⁶, aident à restituer le plus fidèlement possible, dans l'analyse, le vécu et les expériences des interviewés. Ces outils sont par exemple ceux de l'étiquetage et du codage, et servent notamment à dégager une problématique et à « découvrir les briques élémentaires d'une théorie en cours d'élaboration »²⁷. Nous nous en sommes inspiré.

Pour interpréter les données, une première étape consistait à dégager les idées principales qui ressortaient des entretiens. Le but n'était pas ici de dégager des thèmes factuels mais de déterminer ce que tel interviewé disait à propos de telle problématique. Par exemple, dans la réponse de Louise-Marie Cumont à la question : « Pourquoi avez-vous fait le

²⁶ Lejeune Christophe, *Manuel d'analyse qualitative, analyser sans compter ni classer*, De Boeck Supérieur, 2014.

²⁷ *Ibid.*, p. 57

choix de réaliser des livres muets ? », nous avons examiné les points importants suivants : l'œuvre doit se suffire à elle-même, la parole enferme, les motifs sont des éléments de langage, etc. Dans la retranscription, les expressions non verbales des interviewés (gestes, mimiques), n'ont pas été prises en compte et n'ont par conséquent pas été interprétées. Ce choix s'explique par le fait que certains entretiens ont été réalisés par téléphone, donc sans rencontre physique de l'interviewé. En revanche, une attention particulière a été apportée aux silences lors des entretiens. Par exemple, un long silence d'une minute a eu lieu lors de l'entretien avec Michel Defourny après lui avoir fait part de la problématique principale de notre travail. Ce silence significatif ne témoignait pas d'un embarras mais d'une longue réflexion à notre question, « très difficile » selon lui. De plus, dans toutes les retranscriptions d'entretiens, les propos qui s'écartaient de la question initiale ont tout de même été conservés.

Dans un second temps, les matériaux ont été comparés entre eux. Le *Guide de l'enquête de terrain* parle de contrôle croisé, d'une confrontation opérée à deux niveaux : « au niveau de l'enquête elle-même par un “ recoupement ” des informations [de l'enquête] » et « au niveau de l'interprétation générale »²⁸ par une comparaison de nos données d'entretiens avec des textes publiés sur le sujet. Les entretiens ont donc été confrontés les uns avec les autres, en recherchant tout d'abord les propos qui se rejoignaient ou qui s'opposaient, puis en établissant des liens avec d'autres propos tenus par des auteurs dans des ouvrages sur le sujet.

Ces entretiens sont inclus dans ce travail par le biais de la citation.

²⁸ *Op. cit.*, p. 234

CHAPITRE PREMIER

Tensions et différences entre livre d'artiste pour enfants et album classique pour la jeunesse

*« Le livre d'artiste,
ce n'est pas un livre d'art,
ce n'est pas un livre sur l'art,
c'est une œuvre d'art »,
Guy Schraenen*

Livre d'artiste pour enfants et album classique pour la jeunesse s'adressent tous deux à un public d'enfants. Mais qu'elles sont les différences qui caractérisent ces deux médiums ? Quels sont les éléments qui les opposent, et ceux qui les rassemblent ? La formulation « album classique » désignera dans ce travail des albums dont la spécificité réside dans l'association du texte et de l'image. Le terme « classique » n'existe pas ici pour dévaloriser l'album mais pour l'inclure dans le genre de littérature le plus commun dédié aux enfants. De plus, nous parlerons toujours de littérature DE jeunesse ou POUR la jeunesse en référence à Isabelle Nières-Chevrel, professeur de Littérature générale et comparée à l'Université de Haute-Bretagne, qui la définit comme une littérature « adressée » à un certain public.

Par ailleurs, quel est le statut du livre d'artiste ? Est-ce un livre en tant qu'« assemblage de feuilles imprimées et réunies en un volume broché ou relié » (définition du Larousse) ? Est-ce une œuvre d'art créée par un artiste plasticien ? Est-ce une œuvre unique ou un multiple ? En outre, si nous parvenons aujourd'hui à déterminer la date d'apparition du livre d'artiste, la date exacte de l'apparition du livre d'artiste pour enfants est bien plus floue.

1.1. Définition, prémices, contextualisation et évolution du livre d'artiste

Evacuons d'emblée deux définitions du livre d'artiste qui ne vont pas nous intéresser ici. La première désigne dans l'esprit du grand public, un livre traitant d'un artiste et de son œuvre complète, ce sont par exemples des Beaux-Livres qui sont une rétrospective de toute l'œuvre d'un artiste. La deuxième définition désigne les livres de bibliophilie, c'est-à-dire des livres de grands auteurs de littérature illustrés par des artistes. Anne Moeglin-Delcroix cite par

exemple le recueil *La Bête Noire*²⁹, dont les poèmes ont été illustrés par les gravures de Jan Sanders. Le livre d'artiste n'est donc ni un livre parlant d'un artiste, ni un livre illustré par un artiste.

Le livre d'artiste s'inscrit dans une chronologie, et le sens qui lui a été attribué dépend de cette chronologie et des évolutions qu'il a subi entre l'après-guerre (1945) et aujourd'hui. Selon Anne Mœglin-Delcroix, l'origine du livre d'artiste est double et marquée par deux artistes majeurs. La première origine est américaine avec le peintre et photographe Edward Ruscha. L'autre est européenne avec le poète suisse Dieter Roth. Ce dernier réalise son



Figure 1 : Roth Dieter, *Kinderbuch*, 1974. A retrouver sur le site du MoMA.

premier livre en 1954 pour le fils du poète et ami Claus Bremer. Claus Bremer rend le livre à Dieter Roth un an plus tard et lui conseille de le publier avant que son bébé ne l'ait complètement détruit. Roth ne trouve pas d'éditeur et décide donc de l'éditer lui-même en 1957. Il nomme ce livre *Kinderbuch* (Figure 1), soit « Livre pour enfants ».

Ce livre marque les prémices de ce que sera, plus tard, le livre d'artiste pour enfants.

Edward Ruscha, lui, a établi les lois du genre, en les discernant et en les définissant. Quels sont les principaux enjeux du livre d'artiste et qu'est ce qui les distingue des livres de bibliophilie ? C'est d'abord l'idée de reproduction. Le premier livre d'Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*³⁰ montre 26 photographies de stations essences, en noir et blanc, imprimées sur un papier ordinaire. Lorsqu'il est publié en 1963, ce livre surprend, notamment par son absence de commentaires et d'explications. Nous sommes loin des livres de bibliophilie, au caractère précieux, dans lesquels les artistes utilisaient des techniques originales comme la gravure, imprimée sur du papier de qualité, avec un texte écrit à la main. Ici, des photos « ni professionnelles ni séduisantes »³¹, sont imprimées en offset³² sur un papier classique.

²⁹ Broodthaers Marcel, *La bête noire* (1961), Éditions du cygne, 2003.

³⁰ Ruscha Edward, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. A retrouver sur le site du TATE :

<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

³¹ Mœglin-Delcroix Anne, *Op. cit.*, p. 20

³² L'impression offset est une technique d'impression par « reportage » d'une plaque métallique sur un support par l'intermédiaire d'un morceau de caoutchouc. Ce procédé est basé sur le principe d'attraction-répulsion entre l'eau et la graisse de l'encre. Cette technique d'impression est utilisée couramment en imprimerie.

Ensuite, c'est l'emprunt à la forme classique du livre, ainsi que le désir de l'artiste de passer par les circuits ordinaires du livre, qui différencie le livre d'artiste du livre illustré de bibliophilie. Le but de Ruscha était de toucher un public étranger aux galeries d'art, de faire sortir l'art des musées en utilisant le médium du livre, objet reproductible rapidement et facilement. Ruscha insistait sur l'aspect commercial, mécanique et en série de ses livres. Dieter Roth et Edward Ruscha étaient pour les rééditions et trouvaient inutile le concept d'éditions limitées et numérotées. C'est pourquoi leurs livres ont été réédités en très grande quantité d'exemplaires, de nombreuses fois.

Le troisième point dégagé par Anne Mœglin-Delcroix à propos des caractéristiques essentielles du livre d'artiste est le rôle exclusif de l'artiste. « L'artiste assume totalement la conception du livre dont il ne partage pas la responsabilité intellectuelle avec un écrivain »³³.

Enfin, dans le livre d'artiste, l'autoédition est fréquente. Nous aborderons plus amplement la question de l'édition dans le chapitre 2 en nous appuyant notamment sur le cas de Katsumi Komagata, artiste ayant créé sa propre maison d'édition.

Pour résumer : dans les années 60, le livre d'artiste se veut être matériellement similaire aux autres livres. Il est un médium artistique comme un autre, dont les artistes s'emparent pour réaliser une œuvre, et diffuser cette œuvre auprès du plus large public possible afin de démocratiser l'art. Le livre d'artiste est donc un multiple. Malou Georges-Majerus³⁴ repère un changement dans les années 80 :

« L'artiste cherche à séduire à nouveau par la magie de l'image, par le toucher des matériaux qui peuvent prendre toutes les formes possibles et utiliser toutes les techniques possibles. »³⁵

Des professionnels du livre d'artiste et des expositions apparaissent. On assiste au retour de la sensibilité, de l'artisanal, d'un attrait pour le papier, la typographie, la reliure. Les livres sont signés par les artistes et les tirages sont limités ce qui entraîne une augmentation de la rareté et des prix. C'est l'avènement du livre d'artiste que nous connaissons aujourd'hui. Nous remarquerons que les livres d'artistes pour enfants analysés dans ce travail, sont bien plus proches de ces aspirations que de celles d'Edward Ruscha en 1960. Ils ne sont pas considérés

³³ Mœglin-Delcroix Anne, *Op. cit.*, p. 26

³⁴ Directrice depuis 1996 de la collection de livres de la Bibliothèque nationale du Luxembourg fondée en 1969.

³⁵ Georges-Majerus Malou, *Op. cit.*, p. 15

comme des multiples, mais plutôt comme les preuves d'expérimentations diverses autour des techniques artistiques et des techniques liées au livre.

S'il existe un ouvrage qui centralise l'histoire, les prémices et les caractéristiques du livre d'artiste, à savoir *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, les publications concernant le livre d'artiste pour enfants sont plus disparates. Une brève définition peut néanmoins être donnée en comparant deux discours opposés de deux professionnels, à commencer par Anne Mœglin-Delcroix qui nie totalement l'existence du livre d'artiste pour enfant. Dans un article intitulé « De l'alibi à l'utopie : enfance et esprit d'enfance dans le livre d'artiste », extrait de *Livres d'enfances*, elle écrit :

« En toute rigueur, si le livre pour enfant est bien un genre avec ses caractéristiques et son histoire, le livre d'artiste pour enfants n'en est pas un. »³⁶

La théoricienne admet donc l'existence d'une littérature pour enfants mais conteste celle du livre d'artiste pour enfants. Il faut tenir compte de cette définition, car même si notre but n'est pas ici de prouver son existence - dans ce travail elle est admise - pour beaucoup, le livre d'artiste pour enfant serait une sorte d'intrus, une « utopie », plus proche de l'œuvre que du livre et donc impossible à laisser entre les mains maladroites des petits. Cette définition n'est pas étonnante si l'on prend en compte la date de publication de l'article (1998), une date au commencement des premiers questionnements à propos des livres d'artistes dédiés à l'enfance. De la même manière, lorsque les premiers albums de littérature jeunesse sont nés, ils ont fait apparaître la littérature de jeunesse comme une littérature déconsidérée, contestée et jugée illégitime car basée non pas sur un texte unique mais sur un rapport texte/image. Or, comme le mentionne Michel Defourny :

« Pendant longtemps, on s'est méfié de l'image. L'image était réservée aux non-lecteurs. Si l'on écoute ce qui s'est dit à propos des vitraux ou des fresques dans les églises médiévales, alors on pense que c'était pour les illettrés. L'image a donc eu ce statut ambigu, pendant longtemps. »³⁷

Ici encore, il faut donc absolument tenir compte du contexte dans lequel s'est développé le livre d'artiste et le livre d'artiste pour enfants, et toujours garder à l'esprit que comme dans tout courant artistique et littéraire, il y a des évolutions.

³⁶ Mœglin-Delcroix Anne, *Op. cit.*, p. 6

³⁷ Annexe n°3.

Opposons à cela le discours d'Élisabeth Lortic, une des fondatrices de la maison d'édition de livres d'artistes pour enfants : Les Trois Ourses. En 2003, elle écrit l'article « Des livres pour enfants faits par des artistes » pour la revue de l'Association des Bibliothécaires de France. Dans cet article, elle revient sur certains noms d'artistes qui ont marqué le genre et en donne une définition. Pour elle, les livres d'artistes pour enfants sont des livres « qui placent l'art en leur cœur, mais aussi les livres qui vont arrêter le regard et la main car ils présentent une intrigue, une curiosité visuelle ou un aspect inhabituel »³⁸. Cette définition est particulièrement intéressante car l'éditrice parle du rapport matériel et tactile au livre, ainsi que son inévitable lien avec l'art et la surprise.

En gardant en tête les caractéristiques du livre d'artiste citées par Anne Mœglin-Delcroix, auxquelles nous ajouterons le côté pédagogique et tactile des livres d'artistes pour enfants, il convient à présent de montrer les différences et les tensions qui existent entre le livre d'artiste et l'album de jeunesse. L'objectif est, dans un premier temps, d'affirmer la place du livre d'artiste dans le monde de la littérature de jeunesse et, dans un second temps, de montrer ce qui le rend différent de l'album classique pour la jeunesse. A travers ce premier chapitre, l'analyse confrontant le livre d'artiste à l'album jeunesse permettra alors de montrer quelques caractéristiques propres au livre d'artiste pour enfants.

1.2. Le créateur

La première différence entre le livre d'artiste et l'album classique, concerne son créateur et la façon de le nommer. Pour l'album, on parle « d'auteur/illustrateur » incarné par une même personne ou par deux personnes différentes³⁹. Pour ce qui est du livre d'artiste, le créateur est directement désigné à travers l'appellation « artiste » : ici, pas de doute possible, c'est bien l'artiste qui réalise le livre. Toutefois, ce terme ne s'est pas toujours imposé spontanément. Prenons par exemple Bruno Munari : aujourd'hui considéré comme un artiste incontournable dans le domaine du livre d'artiste pour enfants, il n'était à l'époque pas réputé comme tel mais plutôt comme un touche-à-tout. D'ailleurs, son statut principal était « designer », il créait donc non pas des livres d'artistes mais des livres de designers c'est-à-dire des objets dont l'esthétisme mettait en valeur une recherche de formes nouvelles, ici adaptées au médium du livre. A ses débuts, c'est d'ailleurs la compagnie Danese Milano qui publiait les livres de Munari. Cette société de design italienne n'était pas une maison d'édition

³⁸ Lortic Élisabeth, *Op. cit.*, p. 43

³⁹ Une personne peut être l'auteur et une autre l'illustrateur.

mais bien une entreprise dont le but était de proposer des objets du quotidien uniques et innovants. Pour Michel Defourny, cette appellation de « designer » s'explique par la dévalorisation du statut d'artiste mais aussi des productions liées à l'enfance. Pour citer ses mots : « Il faut savoir qu'à l'époque, quand on travaillait pour l'enfance, on n'était pas reconnu d'un statut d'artiste. »⁴⁰. Ainsi, un principe de hiérarchisation des créateurs s'était mis en place, conférant le titre d'artiste à certains et pas à d'autres, surtout pas à ceux qui s'adressaient à la jeunesse.

Ce statut est également remis en question par l'association et maison d'édition Les Trois Ourses, que nous évoquerons plus amplement dans le deuxième chapitre. Celle-ci refuse le terme « livres d'artistes » et préfère parler de « livres artistiques » en référence au groupe OPLA (Oasis Pour les Livres Artistiques)⁴¹. Pour Élisabeth Lortic, la raison de ce refus est la suivante :

« Nous ne voulons pas enfermer dans une case les artistes qui ne se sont jamais réclamés de ce genre et qui ont toujours préservé leur liberté de penser, d'agir et de créer, y compris pour et avec des enfants. »⁴²

Ce discours existe ici, non pas dans le but de dévaloriser le terme d'« artiste » mais plutôt par souci de décloisonner la formule, en évitant d'enfermer le créateur de ces livres dans une case qui ne lui correspondrait pas. Même si la problématique de cette étude n'est pas de questionner le statut d'artiste, il était cependant nécessaire de montrer quelques discours sur le sujet. Cela prouve que l'objet ainsi que son créateur sont questionnés. Tous deux font débat.

Un autre débat concerne la valeur attribuée à l'illustrateur d'albums de jeunesse. Dans la revue de l'Association des Bibliothécaires de France, Élisabeth Lortic se penche sur la formule : « livre d'artistes pour enfants ». Et pose les questions :

« Les illustrateurs ne seraient-ils pas des artistes ? Seuls les créateurs qui exposent leurs travaux de peinture, de sculpture ou d'autres œuvres plastiques auraient-ils droit à la qualification d'artistes ? Y aurait-il une sorte de hiérarchisation implicite entre illustrateur et artiste ? »⁴³

⁴⁰ Annexe n°3.

⁴¹ Fond d'archive unique dédié à l'enfance. Basé à Merano (Italie), il propose une collection de livres artistiques et invite, chaque année, des artistes à travailler avec des enfants.

⁴² Lortic Élisabeth, *Le Mook : Quand les artistes créent pour les enfants*, Op. cit., p. 76

⁴³ Lortic Élisabeth, Op. cit., p. 43

Car l'illustrateur de l'album classique n'hésite pas, lui aussi, à faire preuve d'originalité en touchant à de nombreux médiums des arts plastiques : collage, peinture, dessin au fusain, à la gouache, etc, et en proposant des formats de livres originaux tels que le leporello ou le pop-up. En partant de ce principe nous pourrions donc être en droit de nous demander ce qui différencie exactement l'homme qui crée des livres d'artistes pour enfants et celui qui crée l'illustration d'albums jeunesse. Nous relevons trois différences fondamentales qu'il nous semble important d'analyser entre l'illustrateur d'albums et l'artiste du livre : la première réside dans leur pratique plastique elle-même, la deuxième dans leurs intentions quant à l'objet final, et la dernière concerne le pouvoir décisionnel quant à la conception et la production de leurs ouvrages.

D'abord, la pratique de l'illustrateur s'arrête à l'illustration d'albums et s'oriente avant tout vers elle. La fonction principale de l'illustrateur est de créer des illustrations pour les albums, tandis que les artistes du livre, eux, s'incluent dans une pratique plastique variée, qui ne s'arrête pas à la seule production de livres. C'est le cas des trois artistes sur lesquels nous nous pencherons dans cette étude : Bruno Munari, Katsumi Komagata et Louise-Marie Cumont. Ces trois artistes ont touché à plusieurs médiums avant de s'intégrer au monde du livre. Ainsi, Bruno Munari, même s'il a participé à la création de trente livres pour enfants, a également été sculpteur, peintre, designer, créant ainsi des objets de design, des lampes, des meubles, mais aussi des sculptures. Il s'est aussi intéressé à la photographie, au cinéma, et à la publicité. Louise-Marie Cumont est sculptrice et mosaïste de formation, ce n'est que plus tard qu'elle décide d'abandonner ses sculptures dans le marbre pour créer des livres. Enfin, Katsumi Komagata a d'abord été graphiste dans le domaine de la mode avant de réaliser des livres pour la jeunesse.

Ce que ces artistes produisent dans le monde du livre ne sont pas des illustrations, qui seront par la suite intégrées à l'ouvrage, mais bien des œuvres d'art qui prennent la forme de livres. Cela permet d'évoquer la deuxième différence entre l'artiste et l'illustrateur, à savoir l'intention de ces personnes quant au type de production qu'ils choisissent de réaliser. Ainsi, l'artiste plasticien choisira d'exprimer sa créativité à travers un livre-objet original, qu'il éditera en autoédition ou pas, et qui parfois contre sa volonté, deviendra un objet rare, précieux et cher, tandis que l'illustrateur préférera un format plus classique, reproductible facilement, rapidement, et pour un coût moins élevé, s'inscrivant alors dans les mêmes procédés que les livres d'Edward Ruscha.

Enfin, l'artiste du livre assume toute la création de son ouvrage, de A à Z. De l'image aux papiers ou matières choisies pour les pages, de la couverture à la reliure : Michel Defourny parle d'une « conception totale »⁴⁴. Pour l'album, l'auteur/illustrateur présente à l'éditeur une maquette de son futur, potentiel album. Cette maquette semble aboutie mais ne tient pas forcément compte du format de la collection ou de la maison d'édition, du volume, du coût des impressions. Avant de devenir un album vendu dans les librairies, cette maquette passera donc entre les mains de nombreuses personnes ayant un pouvoir décisionnel sur le livre. Ainsi, ce sont l'éditeur, le chef de fabrication et l'imprimeur qui vont prendre en charge la conception du livre et opérer sur lui des choix de production. La préoccupation d'Alix Willaert, cheffe de fabrication aux éditions Albin Michel Jeunesse, « c'est la faisabilité d'un projet : quel papier, à quel prix, quelle technique d'impression suggérer, comment pallier les contraintes, rechercher des solutions... »⁴⁵. Tous ces paramètres vont forcément modifier certains aspects de la maquette. Du rôle de l'éditeur découle également une différence. Dans l'album, l'éditeur va imposer certains critères auxquelles les images de l'illustrateur devront se plier, comme un format particulier. Dans le livre d'artiste, l'éditeur est soit inexistant, soit son rôle est d'accompagner au mieux l'artiste, sans lui imposer de limites. Cette question des choix éditoriaux sera abordée dans le chapitre deux.

La maîtrise du projet est donc totale chez l'artiste, partielle chez l'auteur/illustrateur. Par ailleurs, ce projet prendra automatiquement la forme d'un livre-objet lorsqu'il s'agit de livre d'artiste.

1.3. Le livre-objet

Selon Michel Defourny, avec le livre-objet, « on sera très proche, avant l'heure, du livre d'artiste. »⁴⁶.

Le livre-objet est-il un livre ou un objet ? Un livre d'artiste ou une sculpture ? Le terme « livre-objet » apparaît pour la première fois en français en 1936 avec l'écrivain, artiste pluridisciplinaire et relieur Georges Hugnet, qui baptisera ses créations livresques « livres-objets ». Ce terme sera ensuite fortement marqué par les surréalistes comme Marcel Duchamp. Souhaitant éditer des reproductions de ses œuvres, il crée des sortes de boîtes qu'il

⁴⁴ Annexe n°3.

⁴⁵ Willaert Alix, « Le sens du beau, édition et fabrication chez Albin Michel jeunesse », *Hors cadre[s]*, n°19, octobre 2016, p. 17

⁴⁶ Annexe n°3.

nomme « boîtes surréalistes » qui contiennent et renferment ses reproductions à la manière d'un livre. On dira de ces boîtes qu'elles seront « éditées », vocabulaire emprunté au monde du livre. Dans les années 60, un petit éditeur du nom de Robert Morel publie des livres-objets étonnants. Sa femme Odette Ducarre est architecte et réalise les maquettes de tous les livres. Elle se sert de formes et de matériaux divers et originaux, créant ainsi des ouvrages qui, par leur forme, évoquent le propos du livre. Ainsi, *Le livre des boissons*⁴⁷ est percé par un bouchon en liège. Sous la couverture verte du livre des salades⁴⁸, des pages aux bordures ondulées rappellent des feuilles de laitue. La couverture du livre des confitures⁴⁹ est faite du cuivre des bassines de cuisson. *Le livre des jurons et des gros mots*⁵⁰ et *Vocabulaire des filles de joie*⁵¹, sont tous deux fermés par une petite chaînette. Le A majuscule sur *Le Dictionnaire des Onomatopées*⁵² est surmonté d'un véritable petit instrument à vent. A travers ces exemples, nous constatons que le livre rend perceptible la thématique de façon ludique. D'après Michel Defourny, ces livres ont marqué l'âge d'or du livre-objet s'adressant aux adultes. Avec le livre d'artiste adressé à la jeunesse, nous retrouvons aussi la dimension ludique du livre-objet, à laquelle nous pouvons ajouter une dimension tactile.

Le livre-objet est donc un objet qui a arraché le livre de son rapport textuel, en ne gardant que les caractéristiques propres au livre (couverture, reliure, pages), caractéristiques avec lesquelles le livre-objet s'amuse. En 1964, Marcel Broodthaers réalise *Pense-Bête*⁵³ : cette œuvre double désigne un livre dont il masque le texte avec des morceaux de papiers géométriques, et une sculpture d'un paquet de livres invendus, emprisonnés dans un socle de plâtre. Il crée ainsi une œuvre utilisant des livres qu'on ne peut plus lire. Ici ce n'est donc plus le texte qui intéresse le public mais l'aspect plastique de ces livres-objets. Lors d'une exposition, Broodthaers « [...] fut étonné qu'aucun spectateur n'ait eu "la curiosité du texte" »⁵⁴, et donc le désir de braver l'interdit de « l'aspect plastique. »⁵⁵. Cette question de l'abandon du texte au profit, entre autres, de la matérialité de l'objet, sera abordée dans les chapitres trois et quatre qui traitent des livres d'artistes pour enfants sans texte et tactiles.

⁴⁷ Lequenne Fernand, *Le livre des boissons*, Robert Morel, 1970.

⁴⁸ Lequenne Fernand, *Le livre des salades*, Robert Morel, 1968.

⁴⁹ Dablan Célestine, *Le livre des confitures*, Robert Morel, 1967.

⁵⁰ Scrive Forcalquier, *Le livre des jurons et des gros mots*, Robert Morel, 1970.

⁵¹ Ferran Pierre, *Vocabulaire des filles de joie*, Robert Morel, 1970.

⁵² Miot Bernard, *Le Dictionnaire des Onomatopées*, Robert Morel, 1968.

⁵³ Broodthaers Marcel, *Pense-Bête*, 1964. A retrouver sur le site du SMAK : <https://smak.be/fr/ouvrages-d-art/le-pense-bete-3492>

⁵⁴ Broodthaers Marcel, dans *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Op. cit., p. 14

⁵⁵ *Ibid.*

Toutefois, nous ne pouvons nier que certains albums de jeunesse sont de véritables livres-objets, ou du moins, des livres qui, comme le livre d'artiste, repoussent les limites de la matérialité. Citons deux exemples donnés par Robin Royer, libraire généraliste, à savoir *Midi Pile*⁵⁶ et *Une toute petite seconde*⁵⁷. Ces deux albums réalisés par Rebecca Dautremer mettent en scène le lapin Jacominus Gainsborough à travers des formats travaillés qui semblent être une continuité matérielle de l'histoire. Ainsi, les pages ajourées de *Midi Pile* évoquent la fragilité du temps qui passe. Ces pages, comme des diapositives, s'empilent dans un jeu de transparence et défilent jusqu'au moment crucial : l'heure de midi. Dans *Une Toute Petite Seconde*, le leporello de presque deux mètres se déplie comme un accordéon ou un escalier : « Y a-t-il un lien avec l'escalier dans lequel Jacominus tombe sur le troisième volet de l'image ? Est-ce une sorte de mise en abîme du fond vers la forme ? Cette forme d'escalier semble matériellement représenter le déclencheur de l'histoire : la chute de Jacominus. »⁵⁸. Avec *Le Ruban*⁵⁹, l'illustrateur Adrien Parlange revisite l'utilité du signet. Ce ruban en matière souple qui sert initialement à marquer un endroit du livre, est ici intégré matériellement au dos du livre et agit comme un élément du récit. Ce signet se transforme donc en langue de serpent, en queue de souris ou en ruban de gymnastique rythmique. Ces exemples montrent que les albums de jeunesse vont eux aussi mettre en avant le côté ludique du livre en jouant avec ses caractéristiques matérielles. Nous verrons cependant dans le chapitre quatre que le caractère de livre-objet est presque inhérent au livre d'artiste pour enfants et s'inclue dans une démarche foncièrement pédagogique. Le livre d'artiste pour enfants dépasse le côté ludique et les images figuratives de l'album pour se tourner vers un véritable questionnement sur le livre, sa matérialité et le sens du tactile qui y est convoqué.

1.4. Le statut de l'image, entre reproduction et œuvre originale

Cela nous permet de préciser que dans le livre d'artiste ce n'est pas l'image qui prime mais le livre lui-même. Dans le livre d'artiste, il n'est pas toujours possible de parler d'image car le livre peut en être dépourvu. Nous confronterons donc l'image de l'album au livre d'artiste en tant qu'œuvre originale, les faisant passer au travers du filtre de l'industrialisation et des techniques artistiques qui leur sont liées ou non. Rappelons également que les

⁵⁶ Dautremer Rebecca, *Midi pile*, Sarbacane, 2019.

⁵⁷ Dautremer Rebecca, *Une toute petite seconde*, Sarbacane, 2021.

⁵⁸ Extrait d'un travail personnel réalisé dans le cadre du cours de littérature de jeunesse de Daniel Delbrassine (Université de Liège).

⁵⁹ Parlange Adrien, *Le Ruban*, Albin Michel Jeunesse, 2016.

techniques d'impressions industrielles ne priment pas dans le livre d'artiste pour enfants, contrairement à ce que défendait Edward Ruscha à l'époque pour le livre d'artiste.

Dans l'album, l'image est imprimée. Elle passe d'un statut d'illustration originale, faite par la main de l'artiste, à un statut d'image imprimée. Pour se faire, l'image est retravaillée. Dans un premier temps, elle est scannée puis miniaturisée, c'est-à-dire réduite par un logiciel informatique pour entrer dans le format imposé par la maison d'édition. Ce même logiciel informatique va également, dans certains cas, modifier la saturation de l'image, ajouter de la lumière, jouer sur la balance des blancs, enlever les impuretés créées par la main de l'artiste. Bref, l'image est transformée. Ensuite, elle est reproduite, c'est-à-dire imprimée en plusieurs exemplaires. L'œuvre originale de l'illustrateur perd donc son statut d'œuvre pour devenir une image lisse, pareille à toutes les autres : « [...] la reproduction industrielle, [...], donne la même texture à toutes les œuvres : celle du papier recouvert d'une impalpable couche d'encre d'imprimerie, quel que soit le médium original mis en œuvre par le créateur »⁶⁰. L'image de l'album est donc fortement liée aux machines et à l'industrialisation. Par ailleurs, l'album s'inscrit dans un processus de vente. Son but premier n'est pas d'être une œuvre originale mais d'être reproduit et vendu à moindre coût, permettant ainsi son accès et son achat au plus large public possible.

Le livre d'artiste pour enfants répond à d'autres préoccupations. Il abandonne l'idée de reproduction à grande échelle et les techniques qui lui sont liées : impression, photocopie, gravure, sérigraphie. « On l'oublie facilement : dans l'image de masse, le style et l'innovation sont déterminés avant tout par le système de reproduction »⁶¹. C'est en abandonnant ce système de reproduction de masse que les artistes peuvent innover au travers du livre, avec des techniques plus sensibles comme la couture. Par exemple, c'est en acceptant une limitation du nombre d'exemplaires, que Louise-Marie Cumont s'autorise le tissu comme matériau principal de ses livres cousus mains. La main prenant ainsi le pas sur la machine. Attention cependant à ne pas enfermer le livre d'artiste dans une démarche obligatoire de « fait-main ». Si Louise-Marie Cumont a choisi de réaliser ses livres selon une technique dite « artisanale », sans l'aide d'aucune machine industrielle, ce n'est pas le cas de tous. Les livres de Bruno Munari et de Katsumi Komagata sont fabriqués par des machines. Le livre d'artiste n'est pas obligatoirement fait-main, cependant les techniques artistiques de la main y sont souvent mises à l'honneur : reliure cousu main, utilisation de matériaux divers glanés ici et là,

⁶⁰ Elzbieta, *Op. cit.*, p. 210

⁶¹ *Ibid.*, p. 213

couture à la main, pliage... La différence réside en fait dans les transformations que le livre subira. Dans l'album c'est catégorique : l'illustration originale ne sera plus une œuvre originale une fois qu'elle sera introduite à l'album. Cette illustration subira de très nombreuses transformations. Dans le livre d'artiste, le livre pourra être soit l'œuvre originale, créée directement par l'artiste, soit une œuvre qui sera passée par l'intermédiaire de machines, mais qui aura subi beaucoup moins de transformations que l'image de l'album.

La différenciation opérée par Alexandre Chaize, éditeur aux Éditions du livre, concerne la préexistence de l'image. Dans l'album jeunesse, l'image sera toujours préexistante au livre. L'image aura été préalablement conçue par l'illustrateur, puis utilisée pour le livre. Celui-ci devenant donc « l'espace de reproduction d'un dessin préexistant »⁶². Dans le livre d'artiste « il n'y a jamais d'éléments préexistants au livre. Tous les éléments sont construits graphiquement pour le livre lui-même et se résument à un fichier informatique qui n'a aucun intérêt en tant que tel, en tant qu'original »⁶³. L'éditeur donne pour exemple les formes de pétales noirs créées par Julie Safirstein pour *Bloom*⁶⁴. Ces formes créées manuellement par l'artiste ne valent rien en tant que tel, elles ont simplement servi à apposer les couleurs Pantone dans le logiciel informatique. Ainsi, l'album est le support d'œuvres originales préexistantes et par la suite modifiées (les illustrations), le livre d'artiste, lui, est l'œuvre originale, et aucune image ou forme ne lui est réellement préexistante. Selon l'éditeur, cela mène d'ailleurs à un paradoxe amusant : dans une exposition mettant en lumière un album jeunesse, ce sont les illustrations originales qui seront présentées et même « sacralisées » par le public. Alors que, ce que ce même public achète et valorise par extension, est un objet massivement reproduit (l'album), dans lequel les illustrations originales ont perdu leur valeur d'œuvre.

1.5. Dépouillement de l'image et représentation

La dernière différence que nous pouvons observer entre le livre d'artiste pour enfants et l'album concerne le dépouillement de l'image et l'idée de la représentation. Dans *L'enfance de l'Art*, Elzbieta questionne les codes propres aux livres pour enfants. Elle évoque l'art figuratif, très vite chassé des galeries d'art pour laisser place à l'art abstrait. C'est essentiellement dans la littérature pour enfant que l'image figurative a persisté. Elle ajoute

⁶² Annexe n°2.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Safirstein Julie, *Bloom*, Éditions du Livre, 2021.

même que « l'illustration totalement abstraite n'existe qu'exceptionnellement dans les albums pour enfants »⁶⁵. C'est une dernière différence à souligner entre album de jeunesse et livre d'artiste pour enfants. Lorsque le premier tente d'apprendre à l'enfant les codes de la représentation au travers d'images figuratives (personnages, animaux, objets), le deuxième semble vouloir échapper à ces codes figuratifs, en restant plus proche des formes abstraites des galeries d'art. La forte présence de la forme géométrique dans le livre d'artiste pour enfants est par exemple incontestable. Cela s'explique notamment par l'influence qu'ont eu les artistes constructivistes dans le développement du genre. *About 2 Squares*⁶⁶ d'El Lissitzky, et *Kinderbuch* de Dieter Roth, en sont les parfaits exemples. Cette omniprésence de la forme géométrique est encore plus visible dans les livres sans texte et tactiles des artistes Bruno Munari, Katsumi Komagata et Louise-Marie Cumont. Que ce soit dans la forme des livres ou dans les motifs utilisés par les artistes, les formes géométriques y sont totalement intégrées. Nous verrons également dans les chapitres suivants, que contrairement à l'album qui tente de familiariser l'enfant à la narration à travers le texte et l'image, le but du livre d'artiste sans texte et tactile est d'amener l'enfant vers une autre forme de lecture, moins textuelle et plus sensible. Pour autant, nous verrons que cette littérature n'est pas dépourvue de sens, de pédagogie et de narration, bien au contraire.

1.6. Conclusion

Il semblerait donc que le livre d'artiste pour enfants et l'album de jeunesse aient pour points communs de s'adresser à un public d'enfants et de montrer un travail plastique riche. Pour le reste, presque tout les oppose. Que ce soit leur créateur, la forme qu'ils prennent, les techniques de production qui sont utilisées pour les concevoir, ou les codes de représentation qu'ils renferment, livre d'artiste pour enfants et album de jeunesse divergent. Une autre donnée creuse encore plus la frontière qui existe entre livre d'artiste pour enfants et album : leur accessibilité. Autant l'accessibilité est rapide et facile pour l'album, autant elle est beaucoup plus complexe lorsqu'il s'agit du livre d'artiste pour enfants.

⁶⁵ Elzbieta, Op. cit., p. 70

⁶⁶ Lissitzky El, *About Two Squares : In 6 Constructions : a Suprematist Tale*, 1991

CHAPITRE 2

Accessibilité du livre d'artiste pour enfants

La question de l'accessibilité du livre d'artiste pour enfants s'apparente à un incroyable jeu de piste. Où doivent se rendre tous ceux – enseignants, animateurs, bibliothécaires, toute personne travaillant avec des enfants – qui seraient désireux d'acheter ces ouvrages afin de les utiliser comme des outils pédagogiques ? Existe-t-il seulement des endroits qui permettraient de les consulter ou de les emprunter ? Où est la place du livre d'artiste ? Est-ce sur les étagères droites et rangées d'une librairie ou d'une bibliothèque ? En prenant en compte les formats originaux, les matières particulières, et les surprises, les livres d'artistes ont-ils leur place au milieu d'ouvrages plus classiques ?

2.1. Lieux d'édition et de diffusion du livre d'artiste pour enfants

« Ce sont les éditeurs, ou du moins leur style, qui marquent les livres d'une époque, bien plus que les artistes qui y ont contribué »

Cette phrase de Berès⁶⁷ montre la place déterminante voire dominante de l'éditeur dans la publication de livres. Dans le domaine du livre d'artiste, le phénomène d'autoédition et d'autodiffusion est très présent, reléguant ainsi l'éditeur au second plan. Les livres cousus mains de Louise-Marie Cumont en sont un exemple. Ses ouvrages étaient à l'époque diffusés par Les Trois Ourses. Aujourd'hui, c'est l'artiste seule qui s'occupe de la production, de l'édition et de la diffusion de ses livres, faisant d'elle la seule responsable de ses ouvrages.

Cependant, cela ne signifie pas que les éditeurs sont inexistant du monde du livre d'artiste. Leur importance est simplement secondaire et leur influence est minime quant à la mise en forme du livre. « Tout au plus leur arrive-t-il d'imposer un format. »⁶⁸. Leur rôle consiste donc majoritairement à apporter les financements nécessaires à la conception du livre, ou bien à garantir un service technique et logistique à l'artiste. Nous présenterons ci-dessous trois maisons d'édition de livres d'artistes pour enfants, soucieuses de les faire connaître et de leur donner une meilleure visibilité. Les Éditions du livre, maison d'édition

⁶⁷ Berès Pierre, « Le mythe du livre de peintre », *Bulletin de bibliophilie*, n°2, 1989, p. 362 (repris dans *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Op. cit., p. 26)

⁶⁸ Mœglin-Delcroix Anne, Op. cit., p. 26

dirigée par Alexandre Chaize, tente de démocratiser le livre d'artiste. Les Trois Ourses, maison d'édition fondamentale dans le monde du livre d'artiste pour la jeunesse, associée aux éditions Corraini, ont permis de nombreuses rééditions et traductions des livres de Bruno Munari. Enfin, la maison d'édition One Stroke fondée par Katsumi Komagata, montre que l'artiste peut aussi être éditeur de ses propres livres, souvent dans un souci de liberté ultime quant à ses productions, mais montrant tout de même son désir de rester dans la chaîne du livre.

2.1.1. Le cas des Éditions du livre

Les Éditions du livre, maison d'édition Strasbourgeoise fondée en 2011 par Alexandre Chaize, publiait dans un premier temps des fanzines⁶⁹. A partir de 2013, elle s'est dirigée vers les livres d'artistes pour enfants. Fortement marqué par les productions et l'idéologie de Ruscha, l'éditeur dit se sentir proche de cette filiation du livre d'artiste. Ce lien se remarque surtout dans les techniques d'impression proposées aux artistes qu'il publie, qui sont les mêmes que celles utilisées par Edward Ruscha à l'époque (l'impression offset), avec une touche d'originalité cependant (la dorure à chaud et les couleurs Pantone).

« En tant qu'éditeur, je me situe là : j'utilise les mêmes machines, les mêmes moyens de production que les éditeurs classiques mais je les utilise de manière plus expérimentale. »⁷⁰

Son lien au livre d'artiste de l'époque se remarque également dans le prix des ouvrages qu'il édite. En effet, les ouvrages publiés aux Éditions du livre sont plutôt abordables comparés à d'autres livres d'artistes, avec des prix variant de 12 et 25 euros. Lors de l'entretien, l'éditeur nous confie n'avoir pu se verser aucun salaire pendant 10 ans, et que cette année 2023 est la première année au cours de laquelle il l'a fait en tant qu'éditeur officiel des Éditions du Livre. Pour ce qui est des prix démocratiques, l'éditeur estime que la raison est politique mais aussi éthique. « Si j'avais voulu jouer le jeu économique, en prenant en compte le coût de production des ouvrages, je les vendrais 50 ou 60 euros. »⁷¹. Son but est avant tout de rendre les livres d'artistes accessibles au plus grand nombre. Également soucieux de faire connaître le livre d'artiste pour enfants, l'éditeur organise régulièrement des expositions de ces livres

⁶⁹ Publications de faible diffusion, imprimées ou en ligne, créées par des amateurs passionnés de Science-Fiction, de Bande-Dessinée ou de Cinéma.

⁷⁰ Annexe n°2.

⁷¹ *Ibid.*

qui apparaissent comme de véritables terrains de jeux pour les enfants, cassant ainsi le côté sacré que l'on attribue normalement aux expositions muséales et au livre d'artiste en tant qu'œuvre. Nous verrons plus tard que ces expositions sont des extensions des ouvrages.

2.1.2. Le cas des maisons Les Trois Ourses et Corraini

Il est impossible de parler des livres d'artistes pour enfants sans évoquer la maison d'édition et de diffusion associative Les Trois Ourses, fondée à Paris par trois bibliothécaires : Élisabeth Lortic, Odile Belkeddar et Annie Mirabel. Cette maison d'édition n'existe plus depuis 2018, mais lors de sa création en 1988, elle a révolutionné le monde du livre d'artiste pour enfants en proposant des expositions, des rééditions de livres introuvables jusqu'alors et des nouveautés. Dans la revue du Mook, les trois fondatrices insistent sur le caractère alors inconnu en France des livres de Katsumi Komagata et de Bruno Munari, et leur désir de faire voyager les ouvrages de ces artistes afin de les faire connaître. Leur rencontre avec Munari à la Foire de Bologne en 1980 a été déterminante :

« Cette rencontre a changé complètement notre regard sur le livre pour enfants tel que nous le connaissions alors. C'est en manipulant ses livres, en cherchant à comprendre comment une telle limpidité pédagogique était possible, que nous sommes peu à peu entrées dans son œuvre [...] »⁷²

Leur politique éditoriale reposait avant tout sur la volonté de faire connaître les créateurs fondamentaux, notamment ceux de l'étranger comme Munari (Italie) et Komagata (Japon). Pour cela, la maison d'édition a rendu possible la traduction de nombreux livres de ces deux artistes, les rendant donc accessibles à un plus large public. Et même si le public de ces livres est restreint, se limitant aux bibliothèques, aux amateurs d'arts, aux étudiants en art, Annie Mirabel affirme : « Nous avons compris que ce type de livres "artistiques" devait être défendu, montré, partagé [...] »⁷³. En plus de l'édition et des expositions, Les Trois Ourses montraient leur désir d'inclure le livre d'artiste dans un processus de médiation large, en proposant des formations sous forme de stages artistiques ou de conférences.

Les Trois Ourses ont beaucoup collaboré avec la maison d'édition Corraini, notamment pour la réédition de livres de Munari, traduits en français et tirés en très grand

⁷² Mirabel Annie, *Le Mook*, Op. cit., p. 75

⁷³ Ibid

nombre. En 1996, le trio de bibliothécaires commande à Maurizio et Marzia Corraini une édition en français de *Dans le brouillard de Milan*⁷⁴ et *Dans la nuit noire*⁷⁵, en 500 exemplaires. « Toutes nos économies y passent, heureusement ça a bien marché et les Corraini ont proposé de continuer... »⁷⁶. La collaboration se poursuit donc, notamment en 2000 pour la réédition de l'incontournable *Livre illisible MNI* que nous évoquerons dans le chapitre trois. Le couple d'éditeurs a ouvert à Mantoue (Italie), une maison d'édition à côté de sa galerie d'art contemporain. Ici aussi, c'est sa rencontre avec Bruno Munari qui a marqué un tournant et un désir de faire connaître ses livres.

« Lorsque nous rééditons des projets anciens, ce n'est pas dans l'esprit d'une documentation historique. Nous les republions parce qu'ils nous semblent actuels et que nous voudrions les avoir maintenant, comme s'il s'agissait d'un livre contemporain. »⁷⁷

Un fait étonnant est que la réédition des livres de Munari dans le pays natal de l'artiste a moins bien fonctionné qu'en France. C'est en partie la raison pour laquelle les Corraini ont vite accepté la proposition des Trois Ourses de traduire et de rééditer les livres de Munari en gros tirage.

2.1.3. Le cas de One Stroke

« One Stroke » pourrait être traduit par « D'un trait » ou « D'un coup (de pinceau) ». Ce nom fait référence au graphisme très spontané de Komagata qui crée sa propre maison d'édition à Tokyo, en 1986, d'abord en tant que studio de design graphique. Il a fondé cette maison dans le but de publier ses livres, mais aussi selon un désir de communication et de médiation autour de l'art et du livre. C'est pourquoi cette maison d'édition ne publie pas seulement des livres, elle est aussi impliquée dans un programme d'ateliers créatifs et d'expositions. Ce qui compte pour l'artiste c'est la liberté de créer ses propres livres selon ses propres règles, mais surtout de partager des moments de création avec les enfants et les adultes.

⁷⁴ Munari Bruno, *Dans le brouillard de Milan*, trad. Mirabel Annie, Corraini et Les Trois Ourses, 1996.

⁷⁵ Munari Bruno, *Dans la nuit noire*, trad. Mirabel Annie, Corraini et Les Trois Ourses, 1996.

⁷⁶ Lortic Élisabeth, *NVL : Des livres d'artistes pour les enfants*, n°208, Juin 2016, p. 12

⁷⁷ Corraini Marzia, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 81

A travers ces trois exemples, nous remarquons que l'édition du livre d'artiste pour enfant répond à ses propres codes. L'intérêt de ces maisons d'édition réside, non pas dans l'idée de commercialisation mais plutôt dans la médiation de ces livres. C'est pourquoi ces maisons d'édition accompagnent toujours leur pratique éditoriale de pratiques d'expositions et d'animations d'ateliers. Leur but est donc de centraliser ces livres, de les faire connaître à large échelle, mais aussi de les intégrer à une démarche de création plastique destinée directement au public de ces livres, à savoir les enfants. Nous avons ensuite été amené à questionner le prix de ces livres, puis à chercher les lieux d'achats physiques et actuels des livres d'artistes pour enfants.

2.2. Lieux et prix d'achat

Comme nous l'avons déjà abordé dans le premier chapitre, le livre d'artiste apparaît, à ses débuts, comme une revendication politique de la démocratisation de l'art, et donc comme un objet peu cher. Les artistes s'expriment à travers le support « livre » car il est reproductible facilement et commercialisable à moindre coût, ce qui permet de toucher un public plus large. Pour le dire simplement, le but est de faire sortir l'art des musées et pour cela les artistes utilisent le livre. Pourtant, ces mêmes artistes ne refusent pas totalement le statut d'œuvre que l'on attribue à leurs ouvrages.

« Ruscha impose l'idée qu'un artiste [...] peut aussi créer des livres qui ne sont pas des livres précieux ou rares, mais qui, tout en utilisant les moyens de reproduction, ne sont pas pour autant des reproductions d'œuvres préexistantes. En d'autres termes, ses livres sont à ses yeux [...] de véritables œuvres, originales quoique multipliées. »⁷⁸

Ces livres doivent donc garder cette particularité qui les définit en tant qu'œuvres et qui les rend spéciaux par rapport aux autres livres. Pour reprendre l'expression même d'Edward Ruscha, sur les étagères des librairies, le livre d'artiste est parmi les autres livres, un « loup déguisé en brebis »⁷⁹.

Nous avons aussi vu que les Éditions du livre et Les Trois Ourses tentent de rendre accessible le livre d'artiste au plus grand nombre, en proposant des prix plus démocratiques ou en permettant des rééditions dont le prix est moins élevé que les originaux ou les tirages

⁷⁸ Mœglin-Delcroix Anne, *Op. cit.*, p. 29

⁷⁹ *Ibid.*

plus anciens. Pourtant, le prix de ces ouvrages reste plutôt élevé, comme si ce prix élevé était inhérent à l'objet. Alexandre Chaize le remarque lui aussi lorsqu'il participe aux salons du livre : « 25 euros restent pour certains, une somme assez conséquente »⁸⁰.

La position de l'acheteur pourrait permettre, dans un premier temps, d'expliquer le prix du livre. En effet, si l'on se positionne en tant que collectionneur, cherchant à acquérir la première version d'un tirage limité et numéroté, le livre prend alors une valeur significative devenant forcément rare et cher. C'est pourtant ce contre quoi Edward Ruscha et de nombreux autres artistes se battaient en favorisant les rééditions successives et en refusant par extension, l'idée du tirage limité. A contrario, si le but n'est pas de collectionner ces livres mais plutôt de les utiliser comme outils pédagogiques dans des classes, alors on se tournera vers les rééditions à moindre coût. Pourtant, une fois encore, comme le déplore Élisabeth Lortic à propos des rééditions des livres de Munari, « [...] l'augmentation du tirage n'a pas permis de baisser leur prix comme nous l'espérions »⁸¹.

D'après Anne Mœglin-Delcroix, la rareté, et par extension le prix attribué à l'ouvrage, sont des données indépendantes de l'artiste. Selon elle, la rareté peut être liée à des contraintes pratiques ou de temps. Tel est le cas de Louise-Marie Cumont qui réalise tous ses livres à la main. L'artiste fixe un prix et un nombre de tirage en fonction de la difficulté du travail. Par exemple, les grands livres comme *Au lit !*⁸² ne dépassent pas les 45 exemplaires, tandis que *L'Homme au carré*⁸³, plus petit, atteint les 99 exemplaires. Lors de l'entretien réalisé pour ce travail, l'artiste avoue ne pas savoir combien de temps elle a investi dans chaque livre. Ce temps était « morcelé »⁸⁴ ce qui lui permettait, entre autres, de se consacrer à ses activités familiales. Cependant, elle estime avoir conçu et édité la version en tissu de *Au lit !* sur 25 ans. C'est donc pour des raisons de contingence que le tirage est limité, que le livre est rare et que son prix est élevé.

A noter pour finir que le coût et la rareté des livres d'artistes sont également déterminés par le facteur temps. En effet, des livres d'artistes, aujourd'hui à un prix correct sur le marché, prendront peut-être de la valeur dans le futur. Michel Defourny confie avoir

⁸⁰ Annexe n°2.

⁸¹ Lortic Élisabeth, *Le Mook*, Op. cit., p. 81

⁸² Cumont Louise-Marie, *Au lit !*, MeMo et Les Trois Ourses, 1992-1993, cartonné et tissu.

⁸³ Cumont Louise-Marie, *L'Homme au carré*, Les Trois Ourses, 1991, tissu.

⁸⁴ Annexe n°5.

« [...] acheté des livres qui sont devenus des livres d'artistes, à une époque où ils se vendaient pour des pièces de pain »⁸⁵. A l'époque, les *Prélivres*⁸⁶ de Bruno Munari se vendaient à la pièce, dans des plastiques mous, à des prix raisonnables. « Ce n'est que dans un second temps qu'il y a eu une spéculation sur le livre d'artiste pour enfants. A tel point que je n'achète plus rien maintenant. »⁸⁷. De la même manière que pour une œuvre d'art, acheter aujourd'hui un livre d'artiste est un pari sur le long terme.

Un peu comme une malédiction, le livre d'artiste pour enfants reste donc un objet cher. Le fait qu'il soit un véritable outil pédagogique, qui pourrait être utilisé dans l'éducation artistique des enfants, rend ce prix encore plus frustrant. La frustration est plus grande encore lorsqu'on prend connaissance de l'idéologie de Bruno Munari lorsqu'il réalise ses livres. Véritable penseur de son époque, pour lui, l'artiste devait travailler au bien-être de la collectivité et l'art devait donc être utilisé pour « former l'esprit de l'individu, l'aider à développer son monde intérieur, pour qu'il soit sensible et créatif, afin d'œuvrer à son tour pour une meilleure collectivité, une société équilibrée »⁸⁸. C'est dans cette optique que Munari réalise des livres d'artistes pour enfants, soucieux de former, en premier lieu, l'esprit des tout petits. Il s'insurgeait contre le mythe de « l'artiste-star qui produit seulement des chefs-d'œuvre pour les personnes les plus intelligentes »⁸⁹. Il appelait à la démolition de ce mythe notamment en s'aidant de méthodes de conception du design capables de proposer des livres peu coûteux et diffusés partout dans les papeteries comme dans les « marchés de quartier »⁹⁰. Son but était que le plus grand nombre d'enfant y ait accès. Le prix des livres de Munari aujourd'hui est donc en désaccord avec ses convictions.

Au-delà de ce prix, l'accessibilité physique du livre d'artiste pour enfants reste une question, et souvent une contrainte. Nous pourrions penser qu'il suffit de se rendre dans n'importe quelle librairie pour les acheter ou les commander. Mais dans les sections Jeunesse des librairies généralistes, aucun livre d'artiste pour enfants n'est vendu. Robin Royer, libraire chez Point d'encre (Liège, Belgique), nous livre lors d'un entretien, son avis sur les raisons de

⁸⁵ Annexe n°3.

⁸⁶ Munari Bruno, *Prélivres* (1980), Corraini, 2002.

⁸⁷ Annexe n°3.

⁸⁸ Oricchio Selvaggia, « Bruno Munari le grand ascendant », *NVL : Des livres d'artistes pour les enfants*, *Op. cit.*, p. 23

⁸⁹ Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1966, p.19 (repris dans *NVL : Des livres d'artistes pour les enfants*, *Op. cit.*, p. 38)

⁹⁰ *Ibid.*

cette absence du livre d'artiste pour enfants. Dans son cas, le livre d'artiste fait peur pour trois raisons : le prix, le public et la détérioration.

Comme nous l'avons déjà évoqué, c'est sans surprise que le libraire mentionne le prix des ouvrages qui entre en contradiction avec le prix des autres ouvrages de la section Jeunesse de la librairie. Robin Royer évoque les livres *Midi Pile* de Rebecca Dautremer et *Les Sept Épreuves de Rostam*⁹¹ de Hamid Rahmanian et Simon Arizpe. Atteignant déjà les 50 euros, sans être pour autant des livres d'artistes, ces ouvrages se vendent rarement et souvent à un public restreint, déjà concerné par l'achat de ce type de livres. En effet, selon Robin Royer, le livre d'artiste cible un public de niche, déjà inscrit dans un univers culturel particulier et acheteur récurrent de ce genre d'ouvrages. Enfin, le libraire confie que sa peur principale quant à la vente de livres d'artistes au magasin dépend de la dégradation de ces livres qu'il compare à de véritables œuvres.

« La crainte concernerait surtout la détérioration de l'œuvre. Je dis œuvre parce que de manière générale, le livre d'artiste a une connotation en lien avec l'œuvre d'art. Ma peur serait donc de voir une œuvre d'art, mise entre les mains de clients peu vigilants, ou maladroits. »⁹²

C'est pour cette raison qu'il expose ses plus beaux livres en hauteur et toujours emballés dans leur plastique d'origine. Cela rend difficile la manipulation certes, mais de toute manière, c'est un public déjà au courant de l'existence de ces livres qui les achètera naturellement. Il conclut par une question : « Est-ce que vous mettriez une toile de maître à disposition de la manipulation de tout un chacun ? »⁹³.

Pour résumer, c'est donc bien son aspect peu attractif à la vente, son public de niche et son indéfectible lien avec l'œuvre d'art, qui expliquent l'absence de livres d'artistes pour enfants dans les librairies généralistes. Le tableau ci-dessous présente une liste de librairies spécialisées soit dans la jeunesse, soit dans l'édition d'objets littéraires singuliers, qui proposent à la vente des livres d'artistes pour enfants. Nous nous sommes concentré ici essentiellement sur les points d'accès et de vente des livres d'artistes sur le territoire belge.

⁹¹ Rahmanian Hamid, Arizpe Simon, *Les Sept Épreuves de Rostam*, Les Rêveurs, 2022.

⁹² Annexe n°4.

⁹³ *Ibid.*

Nom de l'institution – Ville – Date de création	Spécialisation jeunesse	Activités de médiation organisées autour des livres
La Grande Ourse – Liège – 2020	Oui	Conférences autour des artistes ou des auteurs/illustrateurs et ateliers créatifs inspirés des livres de la librairie.
Le comptoir du livre – Liège – 2014	Non	Expositions et vernissages dans un espace dédié, à l'étage de la librairie et organisation du salon de la petite édition : « Les Fugueurs du Livre ».
Le WOLF, La Maison de la Littérature de Jeunesse – Bruxelles – 2009	Oui	Large programme en lien avec les enfants : séances de lecture des livres de la librairie ou de la bibliothèque, ateliers créatifs, animations, rencontre avec des artistes et des auteurs/illustrateurs.
La Parenthèse – Liège et Embourg – 1977	Oui	Non

Une colonne du tableau ci-dessus précise les différentes activités de médiation proposées par ces librairies alternatives en Belgique pour montrer que la vente de livres d'artistes fonctionne souvent de pair avec un processus de médiation qui va au-delà de l'aspect purement commercial du livre. Les librairies citées dans ce tableau proposent presque toutes des ateliers créatifs comme complément à la vente de livre. Nous détaillerons plus amplement ces pratiques d'ateliers dans le dernier chapitre.

Des événements ou des expositions temporaires sont également des lieux d'achat du livre d'artiste pour enfants. Le tableau ci-dessous répertorie les expositions et événements auxquels nous avons pu assister sur le territoire belge depuis 2022.

Nom – Date – Lieu	Type de médiation	Description de l'exposition ou de l'événement	Achat
<p>Qu'est-ce qu'un livre ? Une surprise ! - 29 octobre 2022 au 11 février 2023 - Centre Culturel des Chiroux</p>	Exposition	<p>49 ouvrages du fond d'archive Michel Defourny ont été exposés afin de mettre en lumière la matérialité du livre-objet à travers 7 caractéristiques du livre : la reliure, la couleur, la typographie, le trait, la matière, le format et le pli.</p> <p>Ces caractéristiques ont été abordées à travers un espace d'expérimentation du livre, un espace bibliothèque avec des livres à manipuler, et un espace muséal.</p>	En partenariat avec La Parenthèse, le Centre Culturel des Chiroux proposait à la vente des livres d'artistes pour enfants.
<p>FABULIVRE - 22 et 23 avril 2023 - Domaine et Musée royal de Mariemont (Morlanwelz)</p>	Evènement	<p>Décrit comme une « Fête et un Laboratoire du livre », Fabulivre est un évènement qui permet l'exploration matérielle du livre à travers des conférences, des ateliers créatifs, des rencontres avec des créateurs et l'exposition de livres-objets inédits. L'évènement était entièrement gratuit et accessible à un tout public.</p>	La librairie du musée
<p>Design a book - 12 février au 30 avril 2023 - Wittockiana, Musée des arts du livre et de la reliure (Bruxelles)</p>	Exposition	<p>En partenariat avec les Ateliers du Livre de Mariemont, cette exposition consacre un espace de monstration à 50 réalisations choisies à la suite d'un appel à projet national. Cette sélection montre les pratiques contemporaines en design du livre en Belgique.</p>	La librairie du musée
<p>Foire du livre de Bruxelles - 30 mars au 2 avril 2023 - Tour et Taxi (Bruxelles)</p>	Evènement		Exposants (dont Alexandre Chaize pour les Éditions du livre)
<p>Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli - 11 février au 29 mai 2023 - C'Mine (Genk)</p>	Exposition	<p>Rétrospective de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste (projets, modèles, dessins, films, affiches).</p>	Librairie de l'exposition

Ce bref « état des lieux » montre bien que le livre d'artiste est un objet double. Un objet qui tente de suivre les circuits du livre plus « classiques », tout en étant à la fois une œuvre. Son mode de vente est double lui aussi, il concerne certaines librairies alternatives, mais aussi des événements ou des points de vente liés à des expositions. Nous pourrions même dire que le livre d'artiste pour enfant est un objet triple, puisqu'en plus d'être à la fois un livre et une œuvre, il sert également de support didactique et pédagogique à des animations et des ateliers créatifs.

Enfin, nous remarquons qu'internet est presque un passage obligé pour l'achat de ce type de livre, ne serait-ce que pour une première identification des ouvrages (éditeurs, canaux de diffusion, etc.). Certains ouvrages de Katsumi Komagata sont en vente via la boutique en ligne de One Stroke⁹⁴, d'autres ouvrages ne sont aujourd'hui plus édités ou sont en rupture de stock. Les livres de Bruno Munari sont en vente dans leur version originale, en italien, ou en anglais, sur le site des éditions Corraini⁹⁵. Les Trois Ourses proposaient des versions traduites en français, aujourd'hui ces livres traduits ne sont plus édités. Pour les amateurs ou les collectionneurs, il existe des sites d'enchères en ligne. Le site Catawiki⁹⁶ proposait par exemple une des premières éditions des *Prélivres* (Figure 2) de Bruno Munari, publiée en 1980 par les éditions Danese Milano. Cette édition



Figure 2 : Munari Bruno, les *Prélivres*, 1980, Danese.
© Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses

rare, estimée par un expert à 1100 euros a finalement été cédée pour 850 euros. Une réédition des *Prélivres*, en italien, est toujours proposée par les éditions Corraini pour 190 euros.

L'achat des livres de Louise-Marie Cumont est plus complexe car il faut passer directement par l'artiste. Lors de l'entretien, elle nous indique comment faire pour se procurer ses livres. Trois possibilités s'offrent à l'acheteur. La première est de passer par le site des Trois Ourses qui est toujours fonctionnel même si l'association n'existe plus. Le site dirige les acheteurs vers Alexis Coulet, ancien président des Trois Ourses qui agit comme un

⁹⁴ One Stroke : <https://www.one-stroke.co.jp/onestroke?lang=en&page=5>

⁹⁵ Éditions Corraini : <https://corraini.com/en/autori/bruno-munari.html>

⁹⁶ Catawiki : <https://www.catawiki.com/fr/l/68287727-bruno-munari-danese-milano-les-prelivres-de-1980>

intermédiaire. La deuxième solution est le bouche-à-oreille. En effet, l'artiste dit recevoir régulièrement des commandes de personnes connaissant son travail par le biais d'autres personnes l'ayant fréquentée elle. Enfin, les éditions MeMo, qui proposent des versions papier de ses livres, lui envoient les acheteurs intéressés par une version en tissu.

Malgré les efforts instaurés par des artistes comme Dieter Roth et Edward Rusha pour démocratiser l'achat du livre d'artiste, malgré les nombreuses rééditions et les traductions de certaines maisons d'édition, et malgré le souci des Éditions du Livre de lui accorder un prix démocratique, le livre d'artiste, qu'il soit pour enfant ou non, n'échappe pas à une sorte de sacralisation. Cette sacralisation se mesure à son prix élevé et à sa rareté. De manière générale, on remarque également que de nombreux livres d'artistes pour enfants sont aujourd'hui introuvables et ne sont plus édités. Le fait qu'ils soient épuisés leur confère « une valeur patrimoniale »⁹⁷ qui risque de les cantonner aux réserves des bibliothèques. En effet, les conditions d'emprunt de ces livres sont parfois tellement strictes que les bibliothèques deviennent alors des lieux de consultation uniquement.

2.3. Lieux de consultation

Si le livre d'artiste pour enfants est parfois présent dans des structures publiques comme les bibliothèques, ces mêmes bibliothèques interdisent souvent son emprunt, confèrent encore une fois au livre d'artiste pour enfants un statut particulier, à mi-chemin entre le livre et l'œuvre. Leur format parfois intrigant et la manière dont on doit les manipuler font des livres d'artistes pour enfants, des objets curieux.

« Ces curiosités vont amener les bibliothèques à réfléchir à la place de ces livres et à réinventer des “cabinets” pour les lire en toute tranquillité. »⁹⁸

C'est donc à travers un espace dédié que le livre d'artiste pourra être consulté par les enfants. Dans la section enfantine de la bibliothèque des Chiroux⁹⁹, Alexandra Pezzin et Isabelle Branle¹⁰⁰ ont créé les « Mercredis lecture », qui ont lieu deux fois par mois dans une petite salle remplie de coussins. Isabelle Branle fait une sélection de livres dans laquelle se rencontrent albums de jeunesse et livres d'artistes. Elle lit les ouvrages, accompagne parfois

⁹⁷ Lortic Elisabeth, *NVL : Des livres d'artistes pour les enfants*, Op. cit., p. 16

⁹⁸ Lortic Elisabeth, « Des livres pour enfants fait par des artistes », *Revue BIBLIOTHÈQUE(s)*, Op. cit., p. 43

⁹⁹ Nouvellement le B3.

¹⁰⁰ Deux responsables des sections pour enfants et adolescents de la Bibliothèque des Chiroux.

cette lecture d'un air de guitare. Elle déploie par exemple le livre *Couleurs du jour*¹⁰¹ de Květa Pacovská et invite les enfants à raconter ce qu'ils voient, ce qu'ils découvrent lorsqu'ils touchent les pages : une ouverture, des formes qui se répondent ici et là, un morceau de papier brillant argenté perdu au milieu de toutes ces couleurs. « Lundi vert, mardi bleu, mercredi orange, jeudi rose, vendredi cannelle, samedi marron, dimanche a les oreilles jaunes... ». Les enfants chantent en cœur tout en découvrant l'ouvrage aux mille formes abstraites et figuratives. A la fin de la séance, tous les ouvrages retournent sur les étagères de la bibliothèque. Ces livres d'artistes ne peuvent pas être empruntés.

Toujours à Liège, les A.T.I. proposent aux professionnels du livre, de l'image et de l'enfance de consulter, sur place et sur rendez-vous, une très grande variété de livres, dont des livres d'artistes pour enfants. Le but pour ces professionnels est de pouvoir les étudier ou de s'en inspirer pour créer eux-mêmes des supports d'animation. Les A.T.I. étant considérés comme un fond d'archive, il n'est pas possible d'emprunter les livres proposés par l'association.

Un lieu très novateur est la Maison ABC, ou Art Basics For Children. Ce centre de recherche, basé à Bruxelles, propose des salles entières déployées sur plusieurs étages, toutes décorées et classées selon des thèmes propres à l'enfance. Ce centre propose de consulter tous les livres sur place, comme une bibliothèque classique, mais une large partie de la collection de livres d'artistes pour enfants peut également être empruntée. En février 2023, nous assistons une nouvelle fois l'animatrice et illustratrice Sarah Cheveau pour un atelier autour des livres de Bruno Munari. Sarah Cheveau a pu se procurer tous les livres de l'artiste à la Maison ABC, et les emprunter pour la semaine d'animation prévue.

Que dire sinon de l'absence totale de livres d'artistes pour enfants dans les bibliothèques ? Dans l'article « Quelle mission pour les bibliothèques ? » de la revue de l'A.B.F., Marie-Françoise Quignard¹⁰² remarque que le public des bibliothèques recherche généralement des livres d'art, ou plutôt, des livres sur l'art. Ce même public ne demande pas de livres d'artistes simplement parce qu'il en ignore l'existence. Tout porte à croire que l'absence du livre d'artiste dans les bibliothèques s'explique par la fonction propre à celles-ci, qui est d'informer avant tout. Tandis que l'œuvre d'art n'a pas de fonction propre, si ce n'est

¹⁰¹ Pacovská Květa, *Couleurs du jour*, Les Grandes Personnes, 2010.

¹⁰² Conservatrice en chef à la réserve des livres rares de la Bibliothèque Nationale de France.

une fonction purement « personnelle et émotionnelle »¹⁰³. Or, comme le mentionne la conservatrice, et selon la définition de l'Unesco sur les missions des bibliothèques : celles-ci doivent « Fournir à chaque personne les moyens d'évoluer de manière créative [...]. Développer le sens du patrimoine culturel, le goût des arts, des réalisations et des innovations scientifiques. » (Manifeste de l'Unesco, 1994). Selon la conservatrice, la bibliothèque municipale est donc à la fois un « lieu d'initiation »¹⁰⁴ à l'art dans lequel le public peut faire l'expérience d'un livre d'artiste, et un « lieu de mémoire »¹⁰⁵ dans lequel certains livres épuisés obtiennent le statut d'objet patrimonial. La bibliothèque doit donc les conserver en tant que trace du passé. Les bibliothèques sont donc plus que légitimes pour accueillir en leur sein des livres d'artistes, qu'ils soient pour enfants ou pas.

Le livre d'artiste pour enfants sort des sentiers battus, il faut le chercher. Dans les structures publiques comme les bibliothèques, s'il est présent, on ne peut en revanche pas l'emprunter. Les livres d'artistes pour enfants s'épanouissent donc dans d'autres univers, d'autres structures que celles vers lesquelles le public se tourne en temps normal. La Maison ABC en est une, qui a réussi à désacraliser le livre d'artiste en acceptant son emprunt par des professionnels mais aussi des particuliers. D'autres institutions telles que les fonds d'archives ou les centres de documentations des musées proposent également une consultation des ouvrages, et les incluent même parfois dans une dynamique d'immersion à l'art contemporain.

2.4. Expositions muséales

Nous avons abordé jusqu'ici l'aspect éditorial, commercial et la consultation du livre d'artiste pour enfants, à travers des maisons d'éditions, des librairies et des bibliothèques. Nous nous sommes donc majoritairement intéressés au livre à proprement parler, tout en remarquant son lien avec l'œuvre d'art. Assumons maintenant pleinement cette dimension d'œuvre d'art en questionnant la place du livre d'artiste pour enfants dans les musées.

Dans la revue *Des livres d'artistes pour les enfants*, Céline Latil revient sur son expérience lorsqu'elle travaillait en 2004 à la constitution des fonds du futur centre de

¹⁰³ Quignard Marie-Françoise, « Quelle mission pour les bibliothèques ? », *Revue BIBLIOTHÈQUE(s)*, *Op. cit.*, p. 13

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

documentation du Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL). L'arrivée d'un livre d'artiste dans le fonds de documentation a grandement questionné la responsable sur la place d'un tel livre. Est-elle dans les collections du musée ou dans les fonds du centre de documentation ? Est-ce un objet plus proche de l'œuvre d'art ou du livre ? Selon elle, « La place donnée au livre d'artiste dans un musée ne va pas de soi »¹⁰⁶. La responsable a finalement fait le choix de constituer un fonds spécialisé au sein même du centre de documentation, un fonds d'« éditions d'artistes ». Selon Céline Latil, le centre de documentation est le lieu le plus évident pour exposer ces livres puisqu'il constitue un « lieu de rencontre et d'expérimentation du livre et de l'art »¹⁰⁷. Le MAC VAL, conscient de l'usage pédagogique de l'objet auprès du public jeunesse, a également mis en place des projets avec des crèches et des maternelles. Le livre d'artiste est utilisé pendant ces projets, dans le centre de documentation, pour aborder les notions simples de l'art à savoir : l'espace, les formes, les couleurs, les gestes artistiques. Durant ce premier contact avec l'art, les enfants sont autorisés à toucher certains livres d'artistes, parfois avec des gants. Puis, les enfants sont amenés à approfondir ces notions dans les salles d'exposition du musée, face aux œuvres qui elles ne peuvent pas faire l'objet d'une manipulation. Pour Céline Latil, le but est ici d'éduquer le regard des enfants en proposant une expérience double : une approche sensitive où il est possible de toucher le livre d'artiste et une approche plus théorique face aux œuvres du musée.

La question de toucher ou non le livre d'artiste est un sujet sensible. Lors de notre stage aux A.T.I., nous assistons aux médiations données par Brigitte Van Den Bosche pour l'exposition « Qu'est-ce qu'un livre ? Une surprise ! ». La médiatrice fait une rapide présentation de l'espace muséal, lieu d'exposition de 49 livres de la collection Michel Defourny. Elle compare cette galerie à un « cabinet de curiosités », dans lequel des livres étranges et singuliers, ne sont pas rangés côte à côte sur une étagère, mais se déplient et se déploient dans un espace qui leur est dédié, grâce à un mobilier spécialement conçu pour l'exposition. Aux albums classiques pour la jeunesse se mêlent des livres d'artistes. Avant d'autoriser l'accès à la galerie, Brigitte Van Den Bosche insiste : « Surtout, il ne faut pas toucher les livres. Ils mordent ! ». Il ne faut pas toucher les livres, puisqu'ils sont exposés dans un espace muséal. Ce contexte muséal empêche la manipulation du livre, alors que,

¹⁰⁶ Latil Céline, « Des éditions d'artistes au MAC VAL », *NVL : Des livres d'artistes pour les enfants*, Op. cit., p. 10

¹⁰⁷ *Ibid.*

comme nous le verrons dans le chapitre quatre, la manipulation est l'essence même du livre, le livre n'existe que s'il est touché, feuilleté, palpé.

Les expositions organisées par Alexandre Chaize prennent le contrepied de cette interdiction de toucher. L'éditeur réalise en effet des expositions, dans des espaces muséaux dans lesquelles l'idée de toucher les livres n'est pas proscrite. Toucher est même une invitation formelle. Le concept proposé par l'éditeur est de dépasser le cadre du livre pour proposer des agrandissements des livres publiés par sa maison d'édition, tout en imaginant un parcours muséal et des installations adaptées aux enfants.

Pour rappel, Alexandre Chaize est éditeur aux Éditions du Livre. Il ne nie pas que son parcours a été marqué par l'art contemporain puisqu'il a étudié à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. L'idée de réaliser des expositions en plus de son travail d'éditeur est venue à la fois de sollicitations extérieures, comme celle du Signe en 2020¹⁰⁸, et à la fois de la singularité des ouvrages qu'il publie. A travers ces expositions, l'éditeur souhaite proposer une « extension » du livre. Il parle « d'agrandissement des ouvrages ».



Figure 3 : Caron Marion, Trimardeau Camille, Hello tomato. Éditions du Livre, 2016

« Cela faisait longtemps que je souhaitais créer une sorte d'agrandissement des ouvrages, où chaque mise en scène mettraient en regard l'ouvrage en papier de taille réelle et son agrandissement. Hello Tomato (Figure 3), est donc devenu un grand leporello en échelle 1, où les enfants pouvaient prendre en main des cartes de leur taille. Au sol, le livre original était posé sur une grande moquette en forme de tomate. »¹⁰⁹

Parfois, l'éditeur avoue avoir voulu jouer avec les contradictions. C'est pourquoi les poupées russes du mini livre *Matriochka*¹¹⁰ se sont vu offrir une gigantesque maison en bois. Une Matriochka géante de 3 mètres 50 de haut prenait la forme d'une cabane dans laquelle les enfants pouvaient se cacher. D'autres dispositifs de monstration plus muséaux montrent les ouvrages *Au soleil*¹¹¹ et *Dans la lune*¹¹². L'éditeur a ici souhaité présenter les ouvrages entiers,

¹⁰⁸ Alexandre Chaize a été invité à réaliser le parcours jeunesse du Signe (Centre National du Graphisme à Chaumont, France).

¹⁰⁹ Annexe n°2.

¹¹⁰ Mellier Fanette, *Matriochka*, Éditions du Livre, 2019.

¹¹¹ Mellier Fanette, *Au soleil*, Éditions du Livre, 2015.

en clouant par exemple au mur 30 livres reproduisant le cycle lunaire complet et toutes les variations des teintes solaires. A ces installations, Alexandre Chaize intègre toujours des éléments ludiques, faisant du jeu un élément crucial. Pour *Hello Tomato*, la règle du jeu était la même que dans le livre : les enfants devaient manipuler des cartes. Pour *Matriochka* il a fallu inventer un autre jeu. « Dans la grande cabane de *Matriochka* nous avons créé des petits flyers sur lesquels les enfants pouvaient colorier, à la loupe, des matriochkas mesurant 6 mm de haut. »¹¹³. Selon l'éditeur, ces expositions reposent sur ces questionnements :

*« Quel événement pourrait dans un premier temps retenir les enfants dans l'exposition, et dans un second temps les faire interagir avec l'objet pour qu'ils saisissent la spécificité de l'ouvrage, ou la spécificité de l'action demandée ? »*¹¹⁴



Figure 4 : Vue d'ensemble de l'exposition « *Les Petits Spécimens 4 – Mon tout est un livre* », 25 février 2020, Paris.

C'est donc bien l'interaction entre l'enfant et le livre qui est ciblée par ce concept. Cela montre encore une fois l'originalité du livre d'artiste pour enfants, qui assume sa dimension d'œuvre sans oublier son public. Par ailleurs, nous disions que le livre d'artiste pour enfants est un objet double, voire triple. La fonction de l'éditeur peut également être remise en question ici

puisque, avec ces expositions, Alexandre Chaize se fait à la fois éditeur et commissaire d'exposition.

Dans *L'enfance de l'art*, Elzbieta évoque le format de l'album qui est pour elle « [...] partie intégrante et capitale d'un ouvrage, il est le territoire de l'action, il en définit les limites »¹¹⁵. Le livre d'artiste pour enfants semble être un objet sans limite, puisqu'on assiste avec ces expositions à un dépassement du format et à un changement d'échelle. Le cadre du livre est dépassé pour en faire une expérience à la fois tactile, ludique et muséale.

¹¹² Mellier Fanette, *Dans la lune*, Éditions du Livre, 2013.

¹¹³ Annexe n°2.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Elzbieta, *Op. cit.*, p. 128

2.5. Conclusion

L'un des impératifs de Bruno Munari était de proposer des livres accessibles au plus grand nombre d'enfants. Pour se faire, le prix bas et la large diffusion étaient essentiels pour l'artiste. Aujourd'hui pourtant, ses livres sont devenus des objets de niche car leur prix reste élevé et leur accessibilité est faible. Alors qu'ils avaient été créés pour développer l'esprit artistique des enfants, les livres d'artistes pour enfants deviennent « des œuvres destinées à une consultation confidentielle »¹¹⁶. Ils sont conservés dans les réserves des musées et des bibliothèques, ne sont que rarement empruntables et sont consultables seulement sur place, parfois même en portant des gants. Bref, ils sont « précieusement gardés hors de portée des enfants alors qu'ils avaient été conçus pour eux, pour qu'ils en fassent l'expérience »¹¹⁷. Toute la question de l'accessibilité de ces livres constitue donc un paradoxe. Ce paradoxe réside également dans le fait que le livre est, par définition, un objet qui doit être ouvert et touché pour exister. L'expérience du livre est foncièrement tactile. Cela vaut encore plus lorsqu'il s'agit des livres d'artistes pour enfants.

Avant de nous intéresser à sa dimension tactile, analysons les livres d'artistes pour enfants qui ne contiennent pas de texte. Quel est l'intérêt de ces livres ? Pourquoi les artistes choisissent-ils d'en réaliser ?

¹¹⁶ Oricchio Selvaggia, *Op. cit.*, p.30

¹¹⁷ *Ibid.*

CHAPITRE 3

Les livres d'artistes sans texte

« Entre absence de texte et absence d'images, entre livres illisibles et livres invisibles se glissent aussi parfois des riens, des presque rien et des n'importe quoi, tous essentiels pour faire silence autour de l'image.

Moins, c'est plus, bien sûr ! »

Odile Belkeddar

A la question « Qu'est-ce qu'il y a dans les livres ? », Bruno Munari répond : « D'habitude, il y a des mots qui, s'ils étaient mis bout à bout, formeraient une ligne qui aurait des kilomètres de long et, pour la lire, il faudrait beaucoup marcher. ». Cette phrase est issue d'un dialogue fictif inventé par Munari, qui figure au dos du coffret-bibliothèque des *Prélivres*. La réponse de Munari laisse entendre que le texte est envisagé comme quelque chose de fastidieux. C'est donc avec une certaine ironie que l'artiste annonce déjà la raison de l'absence de texte dans de nombreux livres d'artistes pour enfants.

3.1. Place du texte dans la littérature de jeunesse

Pendant longtemps, le texte, vecteur principal de savoir, a eu un statut privilégié par rapport à l'image qui, elle, était réservée aux non-lecteurs. L'image servait soit à décorer le texte, soit à l'illustrer comme c'est le cas des vitraux et des fresques des églises médiévales qui avaient pour but d'illustrer les textes saints pour les illettrés. L'image était secondaire donc, elle ne se suffisait pas à elle-même.

L'album de jeunesse a constitué une révolution pour deux raisons. D'abord, il a placé le texte au même niveau que l'image. En effet, texte et image y collaborent presque systématiquement, ils interagissent sur la double page. Plus tard, les « albums sans texte » deviennent même un genre à part entière de la littérature de jeunesse. Dès les années 2000, date à laquelle l'album sans texte se développe en France, le potentiel pédagogique de ce

genre est rapidement identifié. Sophie Van Der Linden¹¹⁸ met en exergue ce potentiel pédagogique en définissant plusieurs buts à l'album sans texte. Dans un premier temps, l'album va très simplement favoriser la parole de l'enfant en le poussant à élaborer lui-même des phrases. C'est la suite logique de l'imagier qui permet dès le plus jeune âge de l'enfant, la reconnaissance et l'identification des objets de son univers familier. Dans un second temps, l'enfant va tenter de construire lui-même le récit. Cela demande de mobiliser une activité cognitive importante : comprendre les images, leurs liens et leurs codes. Car de fait, les images de l'album sans texte suivent une logique, on parle d'images dites « séquentielles » ou « solidaires » ce qui signifie que ces images interagissent entre elles pour donner du sens à l'histoire (même si cette histoire est visuelle et non verbale). L'enfant doit comprendre ce sens. Sophie Van Der Linden précise « [qu'] il s'agit bien d'abord de comprendre, pas d'inventer : les images aussi savent exprimer un propos et construire un récit. Elles peuvent avoir plusieurs sens, mais pas n'importe lesquels »¹¹⁹. Enfin, selon elle, l'album sans texte développe l'imaginaire et favorise l'ouverture esthétique. Il permet d'apprécier la beauté des images. Selon Sophie Van Der Linden, il est important de préciser que l'album sans texte n'est pas un album dont on aurait supprimé le texte. C'est un livre dans lequel l'histoire est portée par une succession d'images. Ces images ne signifient pas pour autant que les albums sans texte sont réservés au non-lecteurs, bien au contraire. La spécialiste de l'album remarque que certains de ces livres sont particulièrement élaborés et demandent d'être « un bon lecteur d'image (ce que sont pratiquement tous les enfants avant de devenir uniquement lecteurs de texte) »¹²⁰.

L'album a également constitué une révolution en requestionnant la définition du mot lecture. Étymologiquement, le mot « lecture » réfère à « l'action de lire, à haute voix »¹²¹. Le mot « lecture » est issu du latin *lectio*, dérivé du verbe *legere*, qui signifie « lire ». Le verbe latin *legere* avait plusieurs significations, notamment celles de « choisir », « recueillir » et « lire ». Il était utilisé pour décrire l'action de rassembler et d'examiner attentivement des textes écrits. Cet examen des textes et par extension, la lecture de ces textes, implique cependant d'être capable de déchiffrer les informations textuelles, c'est à dire de comprendre ce qui est écrit - mots et phrases - pour en extraire du sens. L'étymologie du mot lecture met donc bien l'accent sur la lecture d'un point de vue textuel. La lecture, très simplement, est

¹¹⁸ Critique littéraire française et spécialiste de l'album pour la jeunesse.

¹¹⁹ A retrouver sur le blog de Sophie Van Der Linden

<https://www.svdl.fr/svdl/index.php?post/2018/06/12/album-sans-texte>

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L.) <https://www.cnrtl.fr/etymologie/lecture>

l'action de lire un texte. C'est la raison pour laquelle l'enfant a pendant longtemps été considéré comme un non-lecteur. Incapable de décoder le texte, il pénètre dans la littérature exclusivement par l'image. En acceptant et en affirmant sa forte dimension iconique, l'album a dépassé ce simple aspect textuel. Mais il a également permis de prouver que l'image, de la même manière qu'un texte, peut être « lue ».

3.2. Vers une autre forme de lecture

Selon Michel Defourny, la lecture ne concerne pas que le texte écrit. Lorsqu'il donnait le cours de « Littérature de jeunesse » à l'Université de Liège, il associait la lecture à une prise d'indices et donnait pour exemple les populations dites « primitives », capables de « lire » dans la forêt les déjections et le froissement de l'herbe qu'a laissé un animal sur son passage, et par déduction, de définir le type d'animal en question. Selon lui, savoir interpréter les signes de la nature est donc aussi une forme de lecture.

« Pour moi la lecture est beaucoup plus vaste que la lecture textuelle. Donc, c'est vrai que je lis avec mes mains. Je lis avec mes yeux. Je lis avec mes oreilles lorsqu'on me raconte un récit. Je lis avec la musique. Si je réalise moi-même un texte, il prend une autre dimension. Si je me le lis à haute voix, je sens le rythme. Je sens ses variations. »¹²²

Le livre d'artiste pour enfants va ouvrir à cette multiplicité d'autres lectures. Pour se faire, il va s'extraire des conventions, à commencer par une réappropriation de la structure même du



Figure 5 : Komagata Katsumi, *Snake, One Stroke*, 1995. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses

livre, capable d'en influencer la lecture. Par exemple, les livres de Munari et Komagata « [...] remettent en question le principe de la lecture linéaire »¹²³. Que ce soit par un jeu de découpe particulier ou par le biais d'une reliure en spirale, l'enfant peut entrer dans le livre à n'importe quelle page. Avec *Quand le ciel est bleu, la mer est bleue aussi*¹²⁴, Komagata montre qu'à l'aide d'une unique découpe, une seule feuille de papier peut se transformer en livre. Un livre qui se déplie dans un sens ou dans un autre et dont la lecture ne suit pas de cheminement particulier.

¹²² Annexe n°3.

¹²³ Lortic Elisabeth, *Le Mook*, Op. cit., p. 10

¹²⁴ Komagata Katsumi, *Quand le ciel est bleu, la mer est bleue aussi*, One Stroke, 1995.

Même si ce livre contient du texte, la lecture de ce texte n'est pas linéaire. Ce sont de courtes pensées scientifiques qui prennent la forme de haïkus¹²⁵ et qui peuvent être abordées par l'enfant dans le désordre. Ce même format est utilisé avec *Snake* (Figure 5). Entièrement déplié et aplati, ce livre-serpent devient une simple feuille de papier. Ici aussi, une unique découpe a permis de créer le livre dont les plis n'exigent aucun processus de lecture particulier.

Les reliures en corde ou en spirale utilisées par Munari pour certains *Prélivres* permettent d'ouvrir complètement le livre dans un angle à 180 degrés. Le seul indice de lecture qui reprend les codes classiques du livre est le titre du prélivre : *LIBRO* (livre en italien) suivi d'un chiffre allant de 1 à 12. Ce titre que Munari appose sur la première et sur la quatrième de couverture, n'est pas tant un repère de lecture linéaire, mais montre plutôt qu'il n'y a pas de sens de lecture spécifique. Les *Prélivres* peuvent ainsi être approchés dans un sens ou dans un autre, l'enfant peut y entrer par le début comme par la fin. Cette structure particulière du livre permet également à l'enfant d'assimiler une gestuelle de lecture, d'où le titre de *Prélivres*, faisant référence à la pré-lecture que l'artiste souhaite offrir aux bébés. Avec les *Prélivres*, Bruno Munari veut que l'enfant se familiarise avec l'objet livre dès le plus jeune âge et qu'il apprenne à tenir un livre entre ses mains. Annie Mirabel dira à propos de Munari : « Sa manière de relier les pages pour qu'elles tournent autour de leur axe facilite l'apprentissage de la gestuelle de la lecture qui est vite acquise avec les *Prélivres*. »¹²⁶

Cette manière de relier les pages qui permet au livre de s'ouvrir à 180 degrés peut également servir l'histoire du livre, et en influencer sa narration. C'est le cas de *La Pomme et le Papillon*¹²⁷ et de *L'œuf et la poule*¹²⁸ d'Iela et Enzo Mari. Ces livres sans texte publiés dans les années 1970, étaient à l'époque reliés par des spirales, rendant le livre lisible à n'importe quel endroit et éliminant ainsi la notion de début et de fin des livres traditionnels. Ils n'ont ni commencement, ni fin, se lisent en boucle, à l'infini, et aident l'enfant à concevoir et s'approprier le temps. Grâce à une astuce



Figure 6 : Mellier Fanette, *Le Papillon* imprimeur, Éditions du livre, 2016.

¹²⁵ Forme de poèmes japonais très courts et concis pour exprimer les émotions, le temps qui passe, les moments qui émerveillent et qui étonnent.

¹²⁶ Mirabel Annie, *Le Mook*, Op. cit., p. 16

¹²⁷ Mari Iela, Mari Enzo, *La Pomme et le Papillon* (1970), L'école des loisirs, 1982.

¹²⁸ Mari Iela, Mari Enzo, *L'œuf et la poule* (1970), L'école des loisirs, 1982.

matérielle simple, à savoir la reliure en spirale, l'éternel recommencement du cycle de la vie est ici abordé. La reliure en élastique du *Papillon Imprimeur* (Figure 6) de Fanette Mellier permet quant à elle de démanteler le livre, de le désosser. Une fois retiré, l'élastique laisse les pages libres. C'est alors au lecteur de faire ses propres associations d'ailes de papillons. Ici, le principe même de lecture est totalement abandonné au profit de l'objet et de son fort aspect visuel. C'est à l'enfant de décider comment il souhaite « lire » ce livre. Enfin, le titre *Dans tous les sens* (Figure 7), préfigure déjà l'idée de l'artiste du livre Miloš Cvach : il n'y a littéralement pas de sens de lecture dans cet ouvrage. La reliure est constituée de deux simples



Figure 7 : Cvach Miloš, *Dans tous les sens, Les Trois Ourses*, 2007.

anneaux métalliques permettant ici aussi, d'ouvrir le livre à 180 degrés et de le poser à la verticale. Les pages cartonnées sont à chaque fois uniques, de formes différentes, elles participent à faire de ce livre une véritable sculpture.

A travers ces exemples, nous constatons que chaque lecture devient un parcours singulier. Les artistes abandonnent la classique tourne des pages des albums qui s'effectue de la droite vers la gauche. L'histoire, s'il y en a une, n'y est pas racontée de manière linéaire avec un début et une fin bien définie par un texte écrit. Même si les albums tentent depuis quelques années de prendre des formes originales, le leporello reste le format qui prime. Avec *Une toute petite seconde*, Rebecca Dautremer offre à l'enfant une grande scène de vie, proche du décor de théâtre. Au cœur de ce leporello, l'enfant peut observer une multitude de personnages et de détails. Cependant, une forme de linéarité existe dans cet ouvrage, avec d'abord l'obligation de déplier le leporello de la gauche vers la droite et une tendance, ensuite, à observer ce qui s'y passe dans ce même sens de lecture. De plus, l'image très figurative dans ce type d'album amène l'attente d'une histoire racontée. C'est peut-être la raison pour laquelle *Une toute petite seconde* est accompagné d'un fascicule narratif de micro-récits sur les personnages.

Avec les propositions des artistes cités ci-dessus, nous quittons ce format assez simple de l'accordéon, pour un livre dont le relief est total et dont la lecture linéaire et textuelle perd totalement de son importance. Grâce à des procédés matériels de plis, de découpe et de reliure, les artistes obligent à quitter le mode de lecture classique et refusent d'imposer un sens précis de lecture. Ainsi, à la question « Comment lire un livre d'artiste pour enfant ? »,

les artistes répondront qu'il faut apprendre à lire autrement. Ils diront également qu'il faut apprendre à lire de tout. Car le texte écrit n'est pas le seul élément à lire dans un livre.

3.3. Lire au-delà des mots

A travers le livre d'artiste pour enfant, les artistes prouvent que la lecture ne passe pas uniquement par le texte écrit. Dans le chapitre suivant nous évoquerons le tactile comme forme de lecture innée et intuitive chez l'enfant. Mais d'abord, envisageons une lecture qui s'effectue au travers des formes, des couleurs, des motifs, ainsi que de la typographie.

3.3.1. Formes et vocabulaire formel

El Lissitzky est le maître de l'abstraction géométrique. Les livres pour enfants que l'artiste publie à ses débuts contiennent des illustrations figuratives. Plus tard, il se tournera vers la voie très différente de l'abstraction. Cela s'explique notamment par son parcours. A partir de 1919, Lissitzky enseigne dans une école d'art de Vitebsk (Biélorussie), sur demande de Marc Chagall, à l'époque commissaire des Beaux-Arts.

« A l'arrivée du peintre Kazimir Malevitch (1878 – 1935) à Vitebsk, Lissitzky adhère au mouvement dit « constructiviste » et « suprématisse », issu du cubisme, dont le vocabulaire graphique est né en 1913 avec le Carré noir sur fond blanc de Malevitch. »¹²⁹

L'école d'art de Vitebsk est une des seules qui voit le potentiel du vocabulaire formel et qui donne un « destin »¹³⁰ aux cercles, carrés et lignes. Cet art non figuratif avait pour but de communiquer une idée, par le biais de formes géométriques simples directement compréhensibles par tous. C'est vers cette tendance que El Lissitzky orientera sa pratique plastique, créant d'un même coup le concept de *Proun*. Les *Prouns* désignent des constructions suspendues dans l'espace, à mi-chemin entre la peinture et l'architecture. En effet, les *Prouns* mêlent à la fois des surfaces planes et des volumes architecturaux. « Ils constituent une interprétation du suprématisse malevitchien où tout flotte dans l'espace sans haut ni bas ni droite ni gauche »¹³¹. L'artiste va s'emparer de cette idée de flottement dans l'espace pour faire, en 1922, le célèbre *Les 2 carrés* (Figure 8). Dans ce livre, un carré rouge

¹²⁹ Belkeddar Odile, *Le Mook*, Op. cit., p. 46

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Site Design Luminy <https://designluminy.com/proun-raum-1923-el-lissitzky-1890-1941/>

affronte un carré noir. Autour d'eux, d'autres formes géométriques en mouvement semblent flotter dans l'espace de la page. Le texte existe mais il est ambigu. Il semble lui aussi faire partie de l'action et devient lui-même une forme en mouvement. Son corps, de tailles



Figure 8 : Lissitzky El, *Les 2 carrés*, trad. Russe Belkeddar Odile, *MeMo et Les Trois Ourses*, 2013. © Anaïs Beaulieu / *Les Trois Ourses*.

variables, donne aux lecteurs des instructions : « Ne lisez pas : prenez du papier – pliez-le, des bâtons – colorez-les, des bouts de bois – construisez »¹³². A l'époque, les artistes suprématistes cherchent un nouveau langage qui sera « aussi nouveau que le monde qui s'ouvre à eux »¹³³. Ce livre est donc apparu comme une des premières tentatives de s'adresser aux enfants dans un langage abstrait. Aujourd'hui, il est classé dans la catégorie des livres d'artistes pour enfants.

Cette recherche de simplification de l'image a beaucoup inspiré d'autres artistes plus contemporains. *L'Homme au carré* (Figure 9) de Louise-Marie Cumont est un premier exemple très parlant de cette inspiration. Ce petit livre au format carré montre un homme proche du pantin représenté avec des rectangles noirs. Au centre, un petit carré rouge grossit de page en page comme un battement de cœur. Ce carré est une référence claire au carré de Malevitch,



Figure 9 : Cumont Louise-Marie, *L'Homme au carré*, *Les Trois Ourses*, 1991. © Anaïs Beaulieu / *Les Trois Ourses*.

artiste auquel Louise-Marie Cumont s'est beaucoup intéressée, ainsi qu'au carré rouge de El Lissitzky. Dans *L'Homme au carré*, la narration est formelle et non textuelle. C'est par une identification des formes, la compréhension de leur lien (ici elles permettent de faire exister un personnage) qu'une narration s'établit, sans besoin de texte écrit. Chez Louise-Marie Cumont, les formes géométriques deviennent donc des personnages, auxquels plus tard, elle ajoutera des expressions faciales.

Warja Lavater représente elle aussi des personnages selon un vocabulaire formel. Cependant, ces personnages ne découlent pas d'un assemblage de formes différentes comme c'est le cas chez Louise-Marie Cumont. Avec Warja Lavater, une forme (le rond par exemple) est égale à un seul et même personnage. A ces formes personnifiées, l'artiste n'ajoutera jamais de visage, ni d'expressions. Warja Lavater est une artiste du livre connue pour avoir

¹³² Extrait de l'ouvrage traduit en français par Belkeddar Odile.

¹³³ Belkeddar Odile, *Ibid*.

traduit 6 contes populaires en langage visuel ou « langage imagé »¹³⁴ : *Blanche Neige, La Fable du hasard, Le Miracle des roses, La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge et Le Petit Poucet*, et 3 contes populaires japonais : *Kaguyahime, Ourasima et Tanabata*. D'abord publiés par le Museum of Modern Art (MoMA) à New-York, ils seront ensuite publiés chez les éditions Maeght en France. Les formes que Warja Lavater utilise constituent un code précis pour décoder l'histoire. Pour celui qui ne connaît pas le travail de l'artiste et à qui consciemment on décide de cacher le titre du livre, il n'est pas simple au premier abord de comprendre de quoi il s'agit. Ces grands leporellos de plus de 3 mètres sur lesquels ronds, carrés, rectangles cohabitent dans un joyeux mélange de couleurs sont de grandes fresques totalement dépourvues de texte. Le lecteur observe, perplexe il sent qu'une histoire se déroule face à lui. En effet, certaines formes semblent être des personnages qui se font face. D'autres se confondent, parfois se superposent. Lorsqu'enfin le mystère est révélé au lecteur, tout fait sens et une deuxième lecture s'impose. Avec *Le Petit Chaperon rouge* (Figure 10), l'enfant



Figure 10 : Lavater Warja, *Le Petit Chaperon rouge*, Maeght, 1965.

parvient à faire correspondre formes et personnages, mobilier, maison, action. Le rond noir est le loup, gigantesque et oppressant face au tout petit rond rouge, chaperon innocent. Le rectangle orange est la maison de la mère, que le petit chaperon rouge quitte au début de l'histoire pour rejoindre sa grand-mère, qui elle se trouve dans un lit en forme de U majuscule. Le point bleu qui se superpose au point noir est la grand-mère qui vient d'être avalée par le loup. Soudain une explosion. C'est le chasseur, point marron qui vient sauver la famille et clôturer l'histoire. Tout est bien qui finit bien selon la version édulcorée des frères Grimm. Avec un simple vocabulaire formel et une grande habileté, Warja Lavater parvient donc à raconter le conte sans texte.

Dans les ouvrages de Katsumi Komagata, les formes géométriques ne priment pas toujours. Le vocabulaire graphique de Komagata oscille donc entre formes géométriques (cercles, points, triangles, rectangles) et formes figuratives (fleurs, fruits, animaux et personnages). Cependant, avec les premiers livrets de la série *Little Eyes*, Komagata signe des créations où la forme géométrique, pure et simple, devient l'élément central. Cette série est

¹³⁴ Site des éditions Maeght : https://www.maeght.com/news/oct09_lavater/

née d'un désir de l'artiste de communiquer avec sa petite fille, et ce, dès sa naissance, même si elle ne comprenait pas un mot. « [...] j'ai pensé à la manière dont je pouvais lui dire que j'étais son père »¹³⁵. Cette série a été le « premier pas de notre dialogue »¹³⁶. Pour dire, communiquer, dialoguer, il faut des mots. Et c'est pourtant au-delà des mots que Komagata place ses créations. Le n°1 de cette série *Little Eyes, First Look (Premier regard)*¹³⁷ est le seul livret de la série qui est en noir et blanc car les bébés ne discernent pas encore les couleurs. En revanche ils perçoivent les formes et les contrastes. Le premier livret représente donc un gros rond noir qui, en se dépliant, devient un trou, puis un petit point noir. « Pendant la grossesse, les mamelons de la mère gonflent et foncent, ils prennent une forme facile à identifier pour les yeux du bébé. Cette forme symbolise la confiance entre la mère et son enfant, comme un message qui lui est destiné. »¹³⁸

3.3.2. Couleurs

Très tôt lorsqu'il commence à concevoir des livres, Munari invente le concept de *Libri illegibili* (Livres illisibles) dans lesquels il n'y a pas de mots. Cette formule de « livres illisibles » est exacte et ironique. Pour beaucoup, n'est lisible que ce qui est écrit, avec des lettres. A travers cette appellation, Munari prend le contrepied de cette affirmation et prévient d'emblée le lecteur que ces livres ne contiendront pas de mots ni de phrases à lire. Avec



Figure 11 : Munari Bruno, *MN1*, Éditions Corraini, 2008. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.

*MN1*¹³⁹ (Figure 11), premier livre illisible de la série, le lecteur est donc invité à s'affranchir des idées reçues avant même de tourner la couverture grise, qui laisse déjà entrevoir, dans le coin inférieur droit, un triangle bicolore. Le lecteur sera ensuite frappé par une page rouge, puis des

formes : un triangle orange, un triangle vert, un grand morceau de bleu. Toutes ces formes constituent les pages du livre, reliées par une simple ficelle rouge. Certains diront que le livre n'a aucun intérêt, qu'il ne raconte pas d'histoire. L'artiste Miloš Cvach y voit des paysages et le passage des saisons. Les formes aux couleurs vives lui évoquent « les derniers rayons de soleil

¹³⁵ Komagata Katsumi, *Le Mook*, Op. cit., p. 30

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Komagata Katsumi, *Little Eyes : First Look (Premier regard)*, Kaïsei-sha, 1990.

¹³⁸ Komagata Katsumi, à retrouver sur le site des Trois Ourses : <https://lestroisourses.com/librairie/329-little-eyes-1-first-look-premier-regard?artiste=5-katsumi-komagata>

¹³⁹ Munari Bruno, *Libri illegibili*, Libreria Salto, 1949, *Livre illisible MN1*, Éditions Corraini, Mantoue, 2000, 2008.

d'automne »¹⁴⁰, « l'arrivée du printemps »¹⁴¹ et « l'été qui s'approche à grands pas »¹⁴². La forme blanche écrasée par la bleue est pour lui « une pente enneigée sous le ciel »¹⁴³. La reliure, ficelle rouge que l'on découvre au cœur de l'ouvrage, est « un pilier de la pièce centrale »¹⁴⁴ de la maison qu'il s'est imaginée dans ce paysage modifié, au fil des pages, par le passage du temps et des saisons. Pour d'autres, ce petit livre au format carré marquera un moment de pause dans le reste de la production attribuée à la jeunesse. Un moment d'arrêt, de contemplation, qui permet enfin d'apprécier la beauté simple et hypnotisante des couleurs. Chaque double page devient alors un panorama unique, une composition picturale. Ce travail de composition n'est pas anodin. Pour Munari, tourner les pages de ce livre c'est « composer et décomposer un collage non collé qui change continuellement selon la volonté de l'observateur »¹⁴⁵. Pour d'autres encore, le livre peut prendre l'aspect d'une sculpture. Redressé à la verticale, légèrement ouvert, il permet par une vision d'ensemble, d'aborder les contrastes, les ombres portées créées par telle ou telle page, le changement des couleurs en fonction de la lumière. Dans l'ombre, le bleu prend par exemple une teinte presque irisée et se reflète sur la page blanche qui lui fait face. Le blanc devient tour à tour bleu très clair, rose poudré, et orange délavé. Pour Munari lui-même, ce livre était une expérience. Celle de voir si le livre, réduit à son plus petit dénominateur commun, soit un paquet de feuilles reliées par un morceau de ficelle pouvait véhiculer un « langage alternatif »¹⁴⁶, fait de compositions diverses de formes et de couleurs.

« Ainsi ce minuscule livre de presque rien permet d'imaginer tout un univers. »¹⁴⁷, termine Milos Cvach. Il y a donc mille manières de « lire » ce livre, qui est un véritable outil pour aborder, avec l'enfant, les jeux de couleurs, de contrastes, de teintes, de lumière. L'enfant peut apprendre à mettre des mots sur ses ressentis vis-à-vis des associations de couleurs, qui parfois se répondent, parfois semblent se confronter. Peut-être l'enfant trouvera-t-il que certaines couleurs sont mal accordées, et que d'autres, a contrario, vibrent lorsqu'elles sont ensemble. Bref, ici, l'observation doit être encouragée, dans le silence d'abord. Puis une

¹⁴⁰ Cvach Miloš, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 41

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 42

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Munari Bruno, à retrouver sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=MKvh1mAcLjw>

¹⁴⁶ Oricchio Selvaggia, *Op. cit.*, p. 27

¹⁴⁷ Cvach Miloš, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 41

discussion peut être amenée pour déceler les mystères de ce livre qui est, pour Munari, une « gymnastique pour la tête »¹⁴⁸.

En 1997, Ianna Andréadis réalise *Le Petit Livre des couleurs* (Figure 12). Le concept est le même que celui de Bruno Munari : des pages de formes différentes et de couleurs vives s'agencent. L'originalité réside cependant dans la matière des pages. Le tissu permet ici, contrairement aux livres illisibles de Munari, de plier certaines pages, d'inventer d'autres formes, mais surtout de créer soit même des associations de couleurs. Le lecteur curieux pourra alors poser le rose sur le vert ou le bleu sur le jaune, juste pour voir ce que ça donne.



Figure 12 : Andréadis Ianna, *Le Petit Livre des couleurs, Les Trois Ourses*, 1997. © Anaïs Beaulieu / *Les Trois Ourses*.



Figure 13 : Ladrillo Antonio, *Colors, Éditions du livre*, 2020.

Plus récemment encore, le livre *Colors* (Figure 13) semble être le mélange exact entre le livre illisible *MNI* de Munari et *Le Petit Livre des couleurs* de Andréadis. Sa particularité à lui intervient dans l'infinité des combinaisons de couleurs possibles. Les pages, en papier plus rigide que dans *MNI* permettent également de créer des volumes de couleur au sein même de la page, une sorte d'architecture en trois dimensions qui donne du relief au paysage imaginaire de Miloš Cvach.

3.3.3. Motifs

Pour Louise-Marie Cumont, l'absence de texte est pour elle l'opportunité d'ajouter des indices visuels à ses créations. Ainsi, « Les motifs contiennent des éléments de langage dans la page »¹⁴⁹ et c'est à travers eux qu'il faut chercher le sens et l'histoire. Le choix des tissus et de leurs motifs est donc fondamental dans le processus de création de l'artiste. Ces tissus aux motifs variés peuvent « dire » quelque chose d'eux-mêmes ou peuvent être mis en correspondance les uns avec les autres selon un choix de composition intentionnel de l'artiste. Un dialogue va donc s'établir entre les motifs. Ensemble, ils racontent une histoire. Par exemple, une double page de *Au lit !* montre, sur la page de gauche une femme qui allaite un

¹⁴⁸ Munari Bruno, *Le Mook, Op. cit.*, p. 41

¹⁴⁹ Annexe n°5.

enfant, sur la page de droite un homme seul. Le lait de la femme est représenté par une tache blanche et la bouche de l'enfant qui tète par un accent rouge. L'artiste dit avoir trouvé un foulard contenant les mêmes éléments (des taches blanches et des accents rouges). Ce foulard sert de couvre-lit à l'homme qui est seul. D'un côté, l'enfant est donc enveloppé de la sécurité maternelle, de l'autre, l'homme adulte est en proie à des crises existentielles qui lui provoquent des insomnies. Il a perdu la sécurité. Tout ceci est montré par le choix des motifs, qui font correspondre entre elles les doubles pages.

Images et mise en page des livres sont donc très travaillées par l'artiste. Rien n'est fait par hasard dans la composition, dans l'assemblage des tissus, et dans le choix des motifs. Et tout cela participe, sans mots et sans texte, à faire des livres de Louise-Marie Cumont, une mine d'or de petites histoires très humaines.

3.3.4. Typographie

Enfin, la lettre même peut être envisagée non pas comme un élément textuel, faisant partie d'un mot et d'une phrase, mais comme une forme ou un motif. Les lettres peuvent perdre leur valeur typographique pour devenir des éléments esthétiques, des formes à part entière. En effet, aux prémices de la lecture, l'écriture apparaît pour l'enfant comme un dessin. « [...] l'écriture lui apparaît comme un signe visuel abstrait qu'il va "lire" comme une image »¹⁵⁰. Chez l'artiste Marion Bataille, les lettres ne sont plus des lettres mais des éléments épatants. Dans *ABC3D*¹⁵¹, les lettres deviennent des pop-ups travaillés et amusants, elles apparaissent grâce à des tirettes et à des jeux de miroir. Dans *Vues et Lues*¹⁵², les lettres se fondent dans des paysages de vieilles cartes postales aux allures vintage. C'est au lecteur de les déceler, de les imaginer presque. La jeune maison d'édition Zeug, spécialisée dans le design et la typographie, pose la question : « [Ces 26 cartes postales présentées dans l'ordre alphabétique] Sont-elles VUES comme des images ou LUES comme des lettres ? »¹⁵³

Les artistes souhaitent donc proposer d'autres formes de lecture, en ne limitant pas celle-ci au texte écrit. Pour se faire, ils utilisent un autre type de vocabulaire dans lequel formes géométriques, couleurs, motifs et typographie cohabitent. Les artistes prouvent du même coup, qu'il est tout à fait possible de raconter des histoires, de faire passer des

¹⁵⁰ Lortic Élisabeth, *Le Mook*, Op. cit., p. 8

¹⁵¹ Bataille Marion, *ABC3D*, Albin Michel, 2008.

¹⁵² Bataille Marion, *Vues et Lues*, Zeug, 2018.

¹⁵³ A retrouver sur : <http://www.zeug.fr/shop/vueslues-marionbataille>

messages, de communiquer avec les enfants, autrement qu'avec des mots. Par ailleurs, le livre d'artiste pour enfants sans texte semble se suffire à lui-même.

3.4. Auto-suffisance du livre d'artiste pour enfants sans texte

Un propos commun à deux entretiens réalisés dans le cadre de ce travail a été énoncé clairement par Louise-Marie Cumont (artiste) et Alexandre Chaize (éditeur de livres d'artistes pour enfants). Ces deux personnalités estiment que « l'œuvre doit se suffire à elle-même » et que c'est en partie pour ça que l'on peut expliquer l'absence de texte dans certains livres de littérature de jeunesse.

3.4.1. Interprétation libre

Louise-Marie Cumont s'oppose à l'explication voire à une sur-explication inutile apportée par le texte. Pour elle, la parole est « réductrice », elle enferme. Qu'ils soient dits à l'oral ou écrit sous la forme d'un texte, les mots sont une entrave à la libre interprétation et à la grande variété de ces interprétations. Sans mots, chacun est libre d'interpréter l'image et le livre à sa manière.

Selon Louise-Marie Cumont par exemple, le simple fait de mettre des mots oralement sur une chose, c'est enfermer cette chose dans une seule et unique interprétation. Elle estime que « Dire quelque chose de *L'Homme au carré* c'est l'enfermer »¹⁵⁴. Lors de notre stage aux A.T.I., nous avons dû réaliser la médiation d'ouvrages auprès d'étudiants du supérieur du milieu artistique. Aucun des étudiants n'a eu la même interprétation de *L'Homme au carré*. L'un était face à un zoom, l'autre face à une crucifixion. Pour certains le carré rouge représentait une cible, pour d'autres il n'était qu'un simple carré rouge, corps cubique du personnage. Lorsque nous leur avons fait part de notre interprétation : les 9 pages correspondant au 9 mois de la grossesse, le carré rouge étant le cœur grossissant du bébé en train de naître, les étudiants ont confié ne voir plus que ça désormais. Si cette simple interprétation personnelle avait suffi à figer le sens du livre dans leur esprit, qu'en aurait-il été d'un texte écrit directement par l'artiste, inscrit pour toujours au sein des pages ? Louise-

¹⁵⁴ Annexe n°5.

Marie Cumont estime que le but de l'artiste n'est pas d'enfermer le lecteur dans des schémas préconçus mais plutôt de le « pousser [...] au rêve, à l'imagination »¹⁵⁵.

3.4.2. Immédiateté de la compréhension

Par ailleurs, selon Alexandre Chaize, l'appréhension et la compréhension du livre d'artiste pour enfants doit se faire de manière immédiate.

*« Peu importe qui réalise le livre, ce qui importe c'est que le concept soit fort, immédiat, et qu'on le comprenne mondialement en termes d'image et d'appréhension. Il faut que l'œuvre se suffise à elle-même. »*¹⁵⁶

Cette compréhension immédiate de l'œuvre se fait notamment dans un but commercial. Alexandre Chaize estime qu'il faut que « le livre puisse s'expliquer tout seul »¹⁵⁷, que le

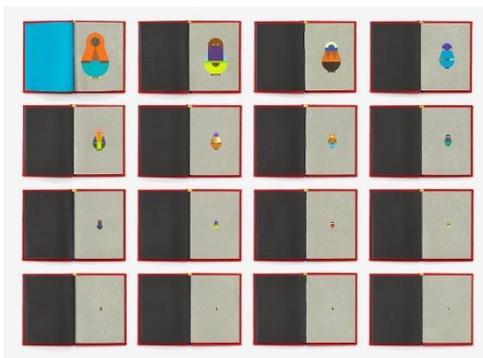


Figure 14 : Mellier Fanette, *Matriochka*, Éditions du livre, 2020.

concept même du livre soit compréhensible en quelques images. C'est cette rapidité de compréhension qui va attirer les enfants et les adultes et « déclencher un désir d'achat »¹⁵⁸. Avec *Matriochka* (Figure 14), le concept du livre est compris presque immédiatement par le lecteur. Dans un premier temps, à travers le format. En effet, l'ouvrage mesure 6.5 x 8.5 cm et peut donc tenir dans le creux d'une main. Sur la couverture, un gaufrage de Matriochka est imprimé.

Dans un second temps, le lecteur qui feuillète quelques pages du livre comprend très vite de quoi il s'agit. Des poupées russes rétrécissent à vue d'œil. Le texte, plus long à capter, serait donc une entrave à cette rapidité de compréhension.

Ce qui intéresse également l'éditeur, c'est que chaque livre soit porteur d'une idée, d'un concept qui soit directement lisible, sans une connaissance préalable de l'œuvre ou de l'artiste. Pour appuyer cette réflexion, il prend l'exemple des livres d'artistes d'art contemporain : « [...] dans la majorité des cas, ces livres sont fortement liés à la connaissance préexistante de l'œuvre de l'artiste »¹⁵⁹. Il opère donc une différence entre livre d'artiste d'art

¹⁵⁵ Annexe n°5.

¹⁵⁶ Annexe n°2.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

contemporain et livre d'artiste pour enfants en opposant les livres de Edward Ruscha à ceux de Fanette Mellier. Les ouvrages du premier « seront mieux compris si l'on connaît en amont son œuvre »¹⁶⁰, tandis que les ouvrages de la deuxième doivent, suivant un but commercial, se reposer sur un concept immédiat, lisible par l'image qui est décodée plus rapidement que le texte.

3.4.3. Création d'un design universel

L'éditeur utilise également le mot « mondialement ». Le désir de toucher un public universel est une donnée qui lui importe quant au choix des livres qu'il publie. Ce désir touche aussi les artistes du livre eux-mêmes, qui semblent avoir fait le pari de créer des ouvrages pour tous les enfants du monde, peu importe leurs langues maternelles, leurs cultures ou leurs classes sociales. Pour se faire, Komagata évoque la création d'un « design universel »¹⁶¹. Ce terme exprime bien l'esthétique commune à de nombreux livres d'artistes pour enfants. Chez Komagata, ce design est reconnaissable et s'exprime à travers des formes abstraites et figuratives dont le trait et la finition sont lissés et dont la variété permet à tous de s'identifier. De plus, c'est dans la nature que Katsumi Komagata puise son inspiration. Les grands espaces tels que les champs dans lesquels peuvent pousser un arbre (*Petit arbre*¹⁶²), le ciel dans lequel clignote les étoiles (*L'endroit où dorment les étoiles*¹⁶³), la mer, immense étendue de différentes nuances de bleu (*Du bleu au bleu*¹⁶⁴) : partout dans le monde, nous avons tous déjà été en contact au moins une fois avec cette nature magnifique, et en avons éprouvé la beauté.

Du côté de Louise-Marie Cumont, la tendance s'inverse. Son but n'est pas de créer un design universel mais bien de montrer les particularités culturelles qui font la richesse de l'humanité. La variété des tissus choisis par l'artiste, glanés partout dans le monde, témoigne de cette ambition.

« J'ai accumulé quantité de tissus qui constituent ma palette. Venus d'Afrique et d'Europe, ramassés à New York, kimonos anciens achetés aux Puces : tous se

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Komagata Katsumi, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 78

¹⁶² Komagata Katsumi, *Petit arbre*, One Stroke, Les Trois Ourses, 2009.

¹⁶³ Komagata Katsumi, *L'endroit où dorment les étoiles* (2004), One Stroke, Les Trois Ourses, 2012.

¹⁶⁴ Komagata Katsumi, *Du bleu au bleu*, One Stroke, Les Trois Ourses, 2011.

côtoient, quels que soient l'époque ou le pays d'origine, tout comme les personnages de mes livres. »¹⁶⁵

Même si la forme que prend leur création est différente, les artistes sont poussés par l'envie commune de créer des livres dans lesquels n'existent aucune discrimination. Tous les enfants du monde doivent pouvoir s'identifier à ces livres et les comprendre, sans avoir à lire du texte ou sans avoir besoin d'un adulte pour l'accompagner.

3.4.4. Techniques pédagogiques pour éveiller l'enfant au langage

Enfin, des psychologues ont montré que la lecture du texte par un parent ou un adulte n'est pas ce qui apprend à l'enfant en bas âge à parler. Ils ont déterminé que ce sont d'autres facteurs tels que l'espace et les échanges y ayant lieu qui participent à l'apprentissage de la langue et du langage chez l'enfant. Jerome Bruner, psychologue américain et « pionnier de la psychologie cognitive culturelle »¹⁶⁶, a prouvé dans *Comment les enfants apprennent à parler*¹⁶⁷, que la maîtrise du langage et de l'expression chez l'enfant passe plutôt par « un ensemble d'échanges enrichissants s'exerçant dans un espace potentiel de plaisirs partagés »¹⁶⁸. Deux choses permettent ici à l'enfant d'acquérir les bases du langage : un espace de libre expression, préparé par l'adulte et les échanges ayant lieu dans cet espace. Les interactions familiales dans cet espace constituent déjà une première approche du langage. Les livres et la littérature en sont une deuxième. Tout en sachant que l'enfant y pénètre non par le texte mais par l'image, c'est l'interprétation de ces images qui va constituer une première lecture chez l'enfant. C'est ensuite en essayant de s'exprimer sur ces images, sur ce qu'il voit, que l'enfant développera des facultés de langage. Cela montre donc que le livre n'a pas forcément besoin de contenir du texte pour éveiller l'enfant. Le livre doit plutôt s'inclure dans un contexte propice à l'expression et à la parole : un espace dédié, des échanges, mais aussi des éléments de surprise accompagnés par le geste et la voix de l'adulte.

¹⁶⁵ Cumont Louise-Marie, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 51

¹⁶⁶ Barth Britt-Mari, « Jerome Bruner : L'enfant en quête de sens », dans : Martine Fournier éd., *Les Grands Penseurs de l'éducation*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Petite bibliothèque », 2018, p. 133-137. DOI : 10.3917/sh.fourn.2018.01.0133. URL : <https://www.cairn.info/les-grands-penseurs-de-l-education--9782361064655-page-133.htm>

¹⁶⁷ Bruner Jerome, *Comment les enfants apprennent à parler : Situation initiale du tout-petit, processus d'acquisition et rôle de l'adulte*, Retz, 2012.

¹⁶⁸ Perrot Jean, *Op. cit.*, p. 178

3.5. Communiquer par la surprise

Jerome Bruner évoque la surprise comme étant, chez l'enfant, un « élément déterminant de l'intérêt verbal »¹⁶⁹. Il donne pour exemple le jeu de « coucou », un jeu dans lequel le parent, caché derrière ses deux mains jointes, réapparaît face au bébé en s'exclamant « coucou ! ». Cet effet de surprise qui provoque la jubilation et le désir de communiquer chez l'enfant, peut s'incarner dans les livres animés définis par Jean Perrot, comme les livres Pop-up qui font surgir de la page une image en trois dimensions.

Bruno Munari a très vite compris l'intérêt de la surprise chez l'enfant. Il est précurseur de l'idée qu'un livre, pour attiser la curiosité de l'enfant, doit contenir une ou plusieurs surprises. Il est également parti du postulat que l'effet de surprise doit se déclencher dans l'esprit de l'enfant dès son plus jeune âge, car s'il est habitué à trouver des surprises dans un livre, alors il continuera à en chercher tout au long de sa vie. La surprise permet donc de provoquer un intérêt pour le livre sur le long terme. C'est dans cette optique qu'ont été créés les *Prélivres*, à propos desquels Bruno Munari imagine un dialogue fictif entre deux adultes « A » et « B », et un enfant « a » :

« B – La connaissance est toujours une surprise, si l'on voit ce qu'on sait déjà, il n'y a pas de surprise. Il faudrait faire des petits livres, tous différents les uns des autres, tous des livres cependant, renfermant chacun une surprise différente et convenant à des enfants qui ne savent pas encore lire.

a – Est-ce que moi aussi je peux en avoir un ?

B – Tu en auras toute une bibliothèque, de ces petits livres aux matières différentes : un livre d'optique, un livre d'aventure tactile, un livre de géométrie dynamique, un de gymnastique, un livre d'histoire naturelle, un livre de philosophie, un roman d'amour, un livre plein de toutes les couleurs, un livre transparent, un livre doux, un livre de science-fiction...

A – Mais comment s'appellent ces livres ?

B – Les Prélivres.

a – Je les veux tout de suite. »

Dans ces *Prélivres*, la surprise se matérialise de manière subtile. Par exemple, en feuilletant le prélivre n°8, l'enfant tombe soudain face à une minuscule fente. Quelques pages plus loin, un petit bouton transparent, centré sur la page, apparaît. La fente d'abord, puis le bouton,

¹⁶⁹ Bruner Jerome, *Ibid.*

surprennent l'enfant qui comprend ensuite très vite ce qu'il peut en faire. Pourquoi ne pas trouver un moyen de joindre ce bouton à la fente par exemple ? Dans le prélivre n°12, des cercles concentriques de différentes tailles semblent former un œil. Soudain, à la dernière page, un morceau carré de fourrure grise invite l'enfant à le caresser. A qui appartient cette fourrure ? Un loup peut-être ? Le mystère reste entier et l'enfant en redemande.

Dans la lignée de Munari, Komagata maîtrise lui aussi les effets de surprise. Sophie Curtil dira même que « La surprise est sa technique de prédilection »¹⁷⁰. Chez Komagata, la surprise réside dans des combinaisons de plis. Plier c'est cacher et déplier c'est faire apparaître. En quelques mouvements de dépliage, la transformation opère et la surprise est totale. Dans *Plis et Plans*¹⁷¹, à l'aide d'un pliage simple et délicat, des formes se transforment en d'autres : un petit rond rouge devient un serpent, trois ronds deviennent deux carré et un petit carré bleu devient un carré gigantesque. Lorsque le lecteur semble avoir compris le concept, il se trouve une nouvelle fois surpris et déstabilisé par la dernière page de l'ouvrage sur laquelle un rond se transforme en cœur. Un « oh ! » général se fait entendre, tout le monde est ébahi. A travers cette imprévisibilité, Komagata invite le lecteur à rester vigilant et attentif, « Car les apparences sont, sinon trompeuses, du moins partielles et incomplètes. »¹⁷².

Même si les apparences sont trompeuses, Komagata ne cherche pas à remettre en question les lois de la nature, ni à changer le monde.

*« Il en respecte les lois ; il en accepte les conventions. Ses souris sont grises, comme les éléphants, ses nuits sont noires, et ses matins bleu clair. Ses images sont conformes à nos représentations mentales idéales. »*¹⁷³

Ce qu'il souhaite c'est déstabiliser nos réflexes de perception, en transformant une chose en une autre. C'est dans ces transformations que naissent les surprises. Dans le n°3 de la série *Little Eyes, Play With Colors (Joue avec les couleurs)*¹⁷⁴, des points rouges sur fond blanc deviennent des points verts sur fond rouge qui deviennent à leur tour des points rouges sur fond vert. Dans le n°6, *What Color ? (De quelle couleur ?)*¹⁷⁵, un point marron se transforme en écureuil, l'œil de cet écureuil devient ensuite l'œil d'un ours. Dans le n°9, *Walk and Look*

¹⁷⁰ Curtil Sophie à propos de Komagata, *Le Mook*, Op. cit., p. 32

¹⁷¹ Komagata Katsumi, *Plis et Plans* (2003), One Stroke, Les Trois Ourses, Les Doigts qui rêvent, 2009.

¹⁷² Curtil Sophie à propos de Komagata, *Le Mook*, Op. cit., p. 32

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Komagata Katsumi, *Little Eyes : Play With Colors (Joue avec les couleurs)*, Kaïsei-sha, 1990.

¹⁷⁵ Komagata Katsumi, *Little Eyes : What Color ? (De quelle couleur ?)*, Kaïsei-sha, 1991.

(*Marche et regarde*)¹⁷⁶, un loup devient un mouton, et un zèbre se transforme en tigre. Le format même de cette série transforme la surface (une feuille) en volume (un volet ou un accordéon). Dans les ouvrages de Komagata, le fond et la forme participent à la surprise.

3.6. Conclusion

L'album a engagé une première étape vers le livre sans texte. Le livre d'artiste pour enfants va pousser le concept encore plus loin dans la mesure où, dans un premier temps, il va déstructurer les pratiques de lecture classiques. Il va par exemple remettre en question le principe de lecture linéaire d'un texte qui commence dès le titre et se poursuit tout au long de l'ouvrage, page après page, pour se terminer sur la quatrième de couverture. Avec le livre d'artiste pour enfants, la lecture de l'ouvrage peut débuter à n'importe quel moment, dans n'importe quel sens et peut s'effectuer non pas par le biais de mots mais par celui de l'image. Car c'est bien l'image qui est « lue » en premier lieu par l'enfant. Dans un second temps, c'est donc bien le principe de lecture tout court qui est remis en question par le livre d'artiste pour enfants. Si l'album sans texte a initié cette concentration de l'attention sur l'image uniquement, le livre d'artiste va proposer une multitude de lectures qui concernent l'image mais aussi le livre lui-même qui peut prendre des allures de sculpture. Le livre d'artiste pour enfants montre que tout dans un livre peut être « lu », tout peut raconter une histoire que ce soit le contenu du livre avec les formes, les couleurs, les motifs, la typographie et les surprises, mais aussi le livre lui-même, le livre-objet. Partant de ce principe, si la lecture d'un ouvrage n'est pas nécessairement textuelle, rien ne l'empêche alors d'être également tactile.

¹⁷⁶ Komagata Katsumi, *Little Eyes : Walk and Look (Marche et regarde)*, Kaïsei-sha, 1992.

CHAPITRE 4

Livres d'artistes tactiles

« Les enfants, petits, avant de maîtriser le langage, entrent en contact avec le monde de façon physique, directe et dense. Le livre est un objet que l'enfant a besoin de toucher, de lécher, de manipuler, en faisant du bruit avec les pages. »

Élisabeth Lortic

Saisir, secouer, froter, manipuler, mais aussi tâter, plier, froisser, ouvrir, gratter, déchirer, et déplier : tout ce vocabulaire du tactile constitue une première expérience du livre pour le petit lecteur. C'est la raison pour laquelle les livres tactiles sont très prisés dans le secteur jeunesse. Dans *L'art du livre tactile*, Catherine Liégeois remarque que les livres tactiles sont plutôt répertoriés dans les sections jeunesse des librairies et des bibliothèques car le « toucher est envisagé comme une nécessité pédagogique »¹⁷⁷. Ce sont des objets qui sont souvent utilisés par les bibliothécaires ou animateurs parce qu'ils permettent un contact plus facile et plus rapide avec les petits. « Toucher génère le rire, permet l'échange et libère la parole »¹⁷⁸. Les livres tactiles semblent donc inhérents au monde de l'enfance, mais quelle forme prennent ces livres ? Qu'est ce qui est tactile dans le livre ? Est-ce que par sa matérialité, il ne constitue pas déjà une approche tactile ? Le livre tactile doit-il être envisagé de la même manière s'il est à destination d'un public d'enfants non-voyants ?

4.1. L'expérimentation sensorielle

Pour le bébé, tout livre est sensoriel. Le bébé touche le livre, le sent, essaye de le goûter en le mâchant, le secoue pour savoir quel bruit il produit. Ce ne sont que les prémices de l'appréhension du livre mais cela constitue tout de même une première exploration de l'objet qui s'effectue donc par les cinq sens. Citons quelques précurseurs de la sensorialité : Fröbel par exemple, est un des premiers pédagogues allemands du 19^e siècle à s'être intéressé à la petite enfance et à utiliser le jeu comme outil éducatif. Il s'est beaucoup inspiré de la méthode éducative de Pestalozzi (pédagogue éducateur, penseur suisse du 18^e siècle et père de

¹⁷⁷ Liégeois Catherine, *Op. cit.*, p. 82

¹⁷⁸ *Ibid.*

la pédagogie moderne). Tous deux ont le souci d'une formation globale basée non pas sur des cours avec des horaires et des sanctions mais des formations qui prennent en compte « la tête, le cœur et la main »¹⁷⁹ de l'enfant. Selon Fröbel, la stimulation des enfants passe par des expériences et des impressions sensorielles. C'est pourquoi il a conçu un ensemble d'outils pédagogiques et du matériel éducatif qui vise en premier lieu les sens de l'enfant, à commencer par le toucher et la dextérité.

Environ un siècle plus tard, en Italie, Maria Montessori fonde sa pédagogie sur l'éducation des enfants de 3 à 6 ans. A ces âges, deux choses sont essentielles selon elle à l'acquisition de connaissances chez l'enfant : l'expérience concrète, sensorielle, et l'expérience personnelle car nous mémorisons mieux ce que nous avons découvert par nous-même. L'expérience concrète passe par les sens et notamment par celui du toucher. Dans *L'art du livre tactile*, Colette Ayme, enseignante, dit avoir beaucoup utilisé la méthode Montessori dans sa classe. Un exercice assez simple consistait à faire toucher aux enfants, les yeux bandés, des tablettes en bois rectangulaires divisées en deux rectangles égaux et recouverts chacun de deux textures différentes. L'un par exemple est recouvert de carton lisse et l'autre de papier de verre. Le fait de diviser en deux les papiers ou étoffes permet de toucher les contraires. « Cette démarche est semblable à celle d'un scientifique qui procède par tâtonnements, par une succession d'essais et d'erreurs, avant d'arriver à la découverte de la "loi" et du "théorème" »¹⁸⁰. Ici l'enfant découvre par lui-même les différentes textures, il les expérimente par un geste tactile. Plus tard, il n'aura plus besoin de support, de matériel physique (ici les tablettes texturées) car il aura déjà assimilé la notion. Il sera alors passé du domaine de l'expérience, à celui de la pensée. Cette opération passant de l'expérience tactile personnelle à la pensée est très importante dans l'éducation de l'enfant. Par ailleurs, les expérimentations ne sont pas le propre de l'art et de la culture, elles sont inhérentes à tous les domaines. Expérimenter est un processus logique pour acquérir les bases de la connaissance.

4.2. La matérialité du livre-objet

Ces expérimentations de tous les sens sont donc déterminantes et doivent être effectuées dès le plus jeune âge. C'est à ce moment que le livre intervient. Au même titre que les jeux en bois ou autre matériel conçus par les pédagogues, le livre permet une réelle

¹⁷⁹ « La pédagogie Froebel », article trouvé sur ESPRIST Uliege : https://www.esprist.uliege.be/cms/c_11276332/fr/esprist-publications

¹⁸⁰ Liégeois Catherine, *Op. cit.*, p. 84

expérience sensorielle. Le sens du toucher y est particulièrement mis à l'honneur. En effet, dans le livre, le tactile est la première étape pour accéder aux autres sens. C'est en se saisissant du livre et en le portant à sa bouche et à son nez que l'enfant va le « goûter » et le sentir. C'est en le secouant ou en frottant les pages qu'il en entendra le son. C'est en manipulant et en tournant les pages qu'il s'appropriera, par son regard, les images du livre. Le livre est donc éminemment tactile. Mais il est aussi intrinsèquement matériel. Avant tout, le livre est un objet.

L'exposition « Qu'est-ce qu'un livre ? Une surprise ! » qui s'est déroulée au Centre culturel des Chiroux (Liège, Belgique), a montré qu'un livre, avant d'être diffuseur d'idées, est un objet constitué de pages en papier, reliées avec du fil et de la colle, protégées par une couverture rigide ou souple. Il est donc, par définition, une chose que nous pouvons toucher, une chose concrète et perceptible, pourvue d'une matière réelle et palpable. Pendant cette exposition, le visiteur était amené à fabriquer lui-même un livre grâce à du matériel mis à sa disposition. Ce visiteur était invité à faire sa propre expérimentation du livre dans un espace scindé selon sept particularités, sept éléments constitutifs du livre : la reliure, le trait, la couleur, le format, la matière, le pli et la typographie. Même si certains de ces éléments ne sont pas palpables, (malgré le léger relief que laisse l'encre, il est difficile de toucher la couleur, le trait ou la typographie) la reliure, le format, la matière et le pli sont autant d'éléments qui suscitent un contact physique et qui, dans le cas de l'exposition, nécessitaient l'action de la main du visiteur pour exister en tant qu'éléments constitutifs du livre. L'objet qui résulte de cette construction est bien un volume tridimensionnel. A l'origine du livre, on parle d'ailleurs de *volumen*¹⁸¹.

Le livre-objet, que nous avons déjà brièvement abordé dans le premier chapitre, met bien en valeur l'aspect en trois dimensions du livre. Avec le livre-objet, nous sommes beaucoup moins proche du livre classique, relativement plat, qui se range à la verticale sur une étagère, la tranche visible portant le nom de l'auteur/illustrateur et du titre de l'ouvrage. Le livre-objet décuple le côté objet tridimensionnel du livre, existant dans l'espace comme un volume proche de la sculpture. Les formats sont parfois tellement surprenants ou curieux qu'ils placent les ouvrages à la limite même de ce que pourrait être un livre. Si tous les livres sont par définition des objets, ils ne sont pas tous des livres-objets. Les livres d'artistes pour enfants sont automatiquement des livres-objets car ils jouent avec cette tridimensionnalité. Le

¹⁸¹ Le *volumen* est un des ancêtres du livre. Prenant la forme d'un rouleau de papyrus, on y écrivait sur la face interne afin de le dérouler pour la lecture.

livre d'artiste *Dans tous les sens* de Milos Cvach que nous avons déjà abordé dans le chapitre trois est un exemple parfait de cette dimension sculpturale du livre-objet. Plus récemment,

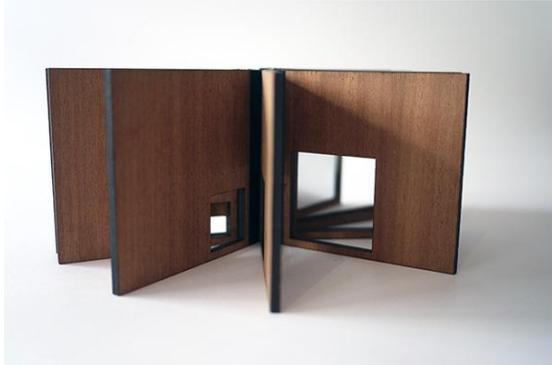


Figure 15 : Irwin Coline, *Volume 1, Les Trois Ourses*, 2014. © Anaïs Beaulieu / *Les Trois Ourses*.

l'artiste Coline Irwin a proposé *Volume 1* (Figure 15), un livre conçu en collaboration avec l'atelier Figura/Sfondo (atelier de découpe et de gravure au laser sur des matériaux durs tels que le bois et le métal). Les pages de ce livre sont épaisses et fabriquées en bois d'acajou et de noyer, conférant à l'ouvrage un aspect de sculpture. Il a été imaginé à partir de matériel pédagogique Montessori, faisant du livre un objet proche du

jeu. L'ouvrage s'ouvre sur un trou qui s'élargit au fur et à mesure des pages en bois et se clôture sur un miroir dans lequel le jeune lecteur peut s'observer. « Le jeune lecteur construit une architecture et voit parallèlement grandir son image »¹⁸².

Au-delà de l'aspect en volume du livre, c'est la convergence du fond et de la forme qui définit le livre-objet. Les artistes vont donc dépasser la seule appréciation du contenu qui est, dans les albums classiques pour la jeunesse, textuel ou/et iconique. Ils vont penser le livre en entier, de manière globale, comme un objet en soi. Ainsi, dans le livre d'artiste pour enfant, la forme représente matériellement le fond et participe au récit. Cette forme peut concerner une ou plusieurs caractéristiques matérielles qui constituent le livre, à savoir : le format, le papier, la reliure, ou la couverture. Bruno Munari s'interroge sur ce qu'est capable d'exprimer le livre-objet sans texte.

*« Si l'on souhaite expérimenter les possibilités de communication visuelle des matériaux d'un livre, on devra essayer tous les types de papiers, de formats, différentes reliures, découpes, séquences de formes (de feuilles), avec des papiers différents, avec leur couleur et leur texture naturelle. »*¹⁸³

Munari réalise *Dans la nuit noire* sous la forme d'un triptyque dans lequel chacune des trois parties correspond à une matière. Du papier noir est utilisé comme fond d'une balade nocturne, le papier calque montre le foisonnement des herbes folles et de la faune minuscule qui s'y cache, enfin, du papier Canson gris projette le lecteur dans l'exploration d'une grotte. Ici, le choix des papiers participe donc au récit.

¹⁸² Liégeois Catherine, *Op. cit.*, p. 85

¹⁸³ Munari Bruno, *De choses et d'autres* (1980), Pyramyd, 2016.

Chez Fanette Mellier, ce sont les formats utilisés ainsi que les jeux d'impression qui participent à la convergence du fond et de la forme. Avec *Dans la lune*, le cycle lunaire du mois de novembre 2013 (mois de parution de l'ouvrage) est reproduit au moyen de la combinaison de huit encres de couleurs : « [...] croissante, la lune diffuse une palette de



Figure 16 : Safirstein Julie, *Bloom*, Éditions du livre, 2022

blancs colorés ; décroissante, sa face cachée se révèle par un jeu de surimpressions »¹⁸⁴. Le format carré du livre semble capturer ce cycle lunaire dans une boîte. Le très petit format choisi pour *Matriochka* évoque quant à lui les Poupées Russes qui rapetissent au fil des pages. La dorure à chaud appliquée toutes les deux pages participe aussi au côté précieux et fragile de ces poupées russes.

Avec *Bloom* (Figure 16) de Julie Safirstein, le déploiement du livre révèle un bouquet de fleurs colorées. Dans ces trois ouvrages publiés aux Éditions du livre, les techniques et les matières se mettent donc au service de projet artistique. L'éditeur Alexandre Chaize interroge, comme Munari, la matérialité et le sens du toucher qui sont « inhérents à l'objet livre »¹⁸⁵.

En effet, c'est bien le sens du toucher qui est exacerbé par ce type de livres. Le livre d'artiste pour enfants n'est donc pas un support d'images et de texte comme c'est le cas de l'album, mais un véritable objet dont l'essence réside dans le fait d'être touché. Lorsque nous parlons ici de « toucher » il ne s'agit pas que du contact essentiel à la prise en main du livre et à la tourne des pages, il s'agit plus ici de toucher le livre-objet, de l'appréhender dans son intégralité. Le petit lecteur pourra alors toucher le livre pour se le figurer comme un objet en trois dimensions. En fonction du format, la prise en main sera différente. Le lecteur pour aussi toucher le livre dans le but de déclencher un système particulier comme c'est le cas dans *Bloom*. Enfin, ce sont les propriétés matérielles du livre : une reliure laissée apparente, des papiers aux textures originales, des impressions en dorure à chaud qui laissent un léger relief sur la page, qui pourront encourager le contact entre les doigts de l'enfant et le livre. Les pages, matière première des livres, sont le territoire incontestable du toucher.

¹⁸⁴ Clerc Anne, « L'empreinte de Munari, le rapport à la matérialité du livre », Hors cadre[s], Op. cit., p. 7

¹⁸⁵ Annexe n°2

4.3. Les pages, une infinité de matières à toucher

Nous avons vu que Munari utilise différents papiers qui participent à donner du sens au récit. Dans la même mouvance, Komagata utilise une multitude de papiers de textures différentes. *L'endroit où dorment les étoiles* est fait de pages en nuances de blanc. Chaque papier à sa particularité en fonction du récit : papier brillant pour faire scintiller les étoiles, papier peint caoutchouteux pour faire ressortir la découpe d'une fleur, cerf et mouton blanc en papier machine doux et lisse appelant les caresses. Tous ces papiers participent à la poésie de l'histoire, qui nous est ici racontée visuellement mais aussi tactilement.

Pendant plus de cinq mille ans, « Les techniciens du papier ont patiemment cherché à le rendre plus fin, plus lisse, mais surtout plus uniformément blanc. Blanc et opaque, la transparence est proscrite car elle gêne l'impression recto-verso. »¹⁸⁶

Mais Munari et Komagata sont des artistes incontournables de l'utilisation de la transparence



Figure 17 : Munari Bruno, *Dans le brouillard de Milan*, Édition Corraini, 1996.

dans leurs ouvrages. Le papier calque offre un support presque transparent, et donne un effet brumeux aux pages. Ce n'est donc pas étonnant de constater que Munari l'utilise pour son livre *Dans le brouillard de Milan* (Figure 17). Dans cet ouvrage, des feuilles de papier calque se superposent pour donner l'impression

d'un épais brouillard enveloppant la ville de Milan.

Bus, voitures, panneaux de signalisation, feu tricolore

et bouche d'incendie se distinguent en transparence avant de se dévoiler entièrement au fil des pages. Dans *Found it! (Trouve-le!)* (Figure 18), Komagata invite le lecteur à trouver la petite surprise qui se cache dans les pages. Très inspiré du graphisme de *La pomme et le papillon* d'Iela et Enzo Mari, *Found it!* est une promenade dans une forêt dense où faune et flore se mêlent grâce à la transparence du papier calque. L'utilisation du calque change le rapport visuel mais aussi tactile du lecteur au livre classique. La



Figure 18 : Komagata Katsumi, *Found it!, One Stroke*, 2001.

¹⁸⁶ Humbert Pascal, « Transparentes et translucides, pages arrachées à l'album », Hors cadre[s], n°19, *Op. cit.*, p. 10

texture du papier calque offre une sensation différente de celle du papier machine ou du papier recouvert d'une légère couche de plastique dont on a l'habitude dans les albums de jeunesse. Dans les livres d'artistes pour enfants, les pages sont les décors d'un imaginaire tactile subtile et juste. Le sens du toucher y est stimulé de manière cohérente par rapport au récit.

Le papier n'est pas le seul maître des pages d'un livre. Dans le livre d'artiste pour enfant, tous les matériaux possibles et imaginables peuvent être utilisés pour faire des pages.

« Manuscrit d'abord, imprimé ensuite, le livre est un support qui a utilisé le végétal, puis l'animal pour revenir finalement au végétal. C'est le trio papyrus (tissage de plantes), parchemin (peau animale), papier (fibres végétales). »¹⁸⁷

Le papier que l'on connaît aujourd'hui est réalisé avec des fibres végétales, des fibres de bois. Une autre technique, plus artisanale permet de recycler des fibres textiles pour en faire du papier. Ces fibres doivent être naturelles, biodégradables et non mélangées avec des fibres synthétiques. Coton, chanvre et lin sont autant de matières éligibles pour devenir du papier artisanal. A l'époque des premiers papiers, on parlait déjà de « papier chiffon »¹⁸⁸. Le textile n'est donc pas inconnu aux pages des livres. Chez Louise-Marie Cumont, l'utilisation du textile est absolue. Pages et couverture sont réalisées avec du tissu. Sculptrice de formation, elle choisit de le travailler comme elle travaillait le marbre : en mosaïque. Elle associe des fragments, des morceaux de tissus unis ou à motifs, qui sont assemblés comme un patchwork. Influencée par la naissance de son fils, l'artiste décide d'utiliser le tissu, une alternative plus douce et moins bruyante que le marbre. Cependant, ce ne sont pas tant les différentes matières de tissus qui intéressent l'artiste, mais leurs motifs. Elle ne travaille pas avec des « tissus particuliers »¹⁸⁹ comme la fourrure par exemple. Attention donc à ne pas enfermer Louise-Marie Cumont dans une démarche de création de livres tactiles. Bien qu'elle estime que l'aspect tactile soit crucial dans le développement de l'enfant - en effet il correspond à « l'exploration du monde »¹⁹⁰ - ce n'est pas dans ce but qu'elle réalise ses livres. Néanmoins, elle dit trouver le tissu intéressant, en tant que matériau à travailler. Pour elle, c'est aussi la matière qui se rapproche le plus de l'enfance.

¹⁸⁷ Humbert Pascal, « Transparentes et translucides, pages arrachées à l'album », *Hors cadre[s], Op. cit.*, p. 10

¹⁸⁸ Les chiffons sont des textiles en rebus, des chutes de tissu broyés pour en faire une pâte à papier.

¹⁸⁹ Annexe n°5.

¹⁹⁰ *Ibid.*

« Le tissu nous parle de l'humanité : c'est la première matière qui s'interpose entre le corps de la mère et celui de l'enfant ; une seconde peau, un objet transitionnel pour le nouveau-né, mais aussi pour l'adulte. »¹⁹¹

Le livre peut être un « objet transitionnel » au même titre que le doudou. Dans *L'art du livre tactile*, le psychologue anglais Donald Winnicott explique que le doudou ou le chiffon est essentiel pour l'indépendance de l'enfant. « L'enfant simule et personnifie un objet entre lui et les autres, ce qui lui permet de créer un espace artistique et une porte de créativité pour sa vie future »¹⁹². Le livre en tissu qui est apprivoisé très tôt par l'enfant n'est donc pas un objet anodin. L'enfant aura tendance à le rapprocher du doudou et se sentira, de fait, lié à ce livre-doudou en lequel il aura confiance.

L'artiste Ianna Andréadis réalise elle aussi une série de livres en tissu. Une très grosse majorité de ces livres sont en WAX, un tissu africain très rêche qui peut facilement se figer et prendre l'apparence de pages. Avec *Le livre des fleurs*¹⁹³, différents tissus en coton et aux motifs floraux sont reliés sous la forme d'un petit livre. Ces tissus rappellent les canapés, rideaux et torchons des grands-mères. Ce livre-doudou appelle des souvenirs collectifs par le biais de la vue et du toucher.

Enfin, les *Prélivres* de Munari offrent une véritable encyclopédie tactile aux bébés. Un coffret épais s'ouvre et s'offre comme une bibliothèque insolite pour 12 petits livres de même format : un carré de dix centimètres sur dix. Dans un premier temps, ce petit format engage les petites mains à s'emparer des *Prélivres*. Dans un second temps, les pages toutes de matières différentes en fonction du prélivre, permettent au bébé de distinguer, très tôt, ce qui est doux, ce qui gratte, ce qui colle. Ainsi, du bois, de l'étoffe, de la feutrine, de l'éponge, ainsi que différents types de papier et de carton constituent un panel de matières à toucher. Les pages ne sont pas les seuls éléments tactiles de cette bibliothèque. En effet, nous trouvons des reliures faites avec de la corde, des anneaux en plastique, en métal, de la ficelle, du fil. Au sein même des pages, le lecteur pourra sentir de petits éléments qui invitent la manipulation comme le petit bouton du prélivre n°8 qui demande à être intégré à une fente découverte quelques pages plus tôt.

¹⁹¹ Cumont Louise-Marie, *Le Mook*, Op. cit., p. 51

¹⁹² Donald Winnicott dans *L'art du livre tactile*, Op. cit., p. 84

¹⁹³ Andréadis Ianna, *Le livre des fleurs*, Les Trois Ourses, 1997.

4.4. Manipuler le livre dans l'espace

Le tactile n'est pas qu'une histoire de matière et de texture. Il ne réside pas seulement au sein du livre, dans l'espace de la page. Le tactile intervient également lorsqu'il s'agit de déclencher un mécanisme : tirer sur une languette pour faire apparaître une image, actionner des disques mobiles, soulever un volet pour découvrir des images cachées, ou même simplement tourner la page afin de faire apparaître un pop-up. C'est bien grâce à ses mains et ses doigts que l'enfant va pouvoir réaliser ces actions, très présentes dans les livres animés évoqués par Jean Perrot dans *Du jeu, des enfants et des livres, à l'heure de la mondialisation*. Les premiers livres pour enfants de Munari sont d'ailleurs des livres animés. En 1945 ses *Libri animati* (Livres animés) contiennent ainsi « [...] volets, insertions, trous, découpes, pages de taille différente : ces inventions graphiques ingénieuses, très courantes aujourd'hui, représentaient une véritable révolution pour l'époque ! »¹⁹⁴. Nous avons vu que le livre d'artiste pour enfant est un livre-objet en trois dimensions qui nécessite une manipulation particulière, qui ne s'arrête pas au seul contenu du livre ou au simple fait de tourner des pages. Le livre d'artiste pour enfant ne s'expérimente pas seulement dans l'espace de la page et du livre mais dans tout l'espace physique qui l'entoure.

4.4.1. Un sixième sens : la localisation

« La manipulation de l'objet livre, certainement, renvoie à des enjeux importants pour le développement de la personnalité du lecteur »¹⁹⁵. Parmi ces enjeux, Jean Perrot cite un appétit, un désir calme ou impulsif d'entrer en mouvement avec le livre. Il parle également des « plaisirs de la pulsion ludique »¹⁹⁶. C'est là que réside le pouvoir du livre à manipuler : c'est un objet qui a conscience de l'énergie de l'enfant, de son besoin d'activité physique. Cette activité peut s'opposer à la passivité de la lecture classique : le parent lit le texte et l'enfant écoute et regarde calmement. Au-delà du tactile, c'est donc bien la manipulation du livre dans l'espace qui intéresse et stimule l'enfant. Sarah Cheveau parle même d'un sixième sens qui serait celui de la « localisation »¹⁹⁷, un sens qui découlerait de la manipulation et du mouvement.

¹⁹⁴ Oricchio Selvaggia, *Op. cit.*, p. 25

¹⁹⁵ Perrot Jean, *Op. cit.*, p. 181

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 172

¹⁹⁷ Annexe n°1.

« Certaines études que je suis attentivement estimant que l'être humain aurait un sixième sens, celui de la localisation. Ce sens est celui qui nous permettrait de concevoir notre corps dans l'espace, de se repérer par rapport à nous même, aux autres et aux objets. Par extension, ce sont la manipulation et la dextérité qui nous emmènent à la compréhension du monde. Certains livres nous permettent de vivre cette expérience. »¹⁹⁸

Jean Perrot, lui, parle non pas de « localisation » mais de « l'occupation de l'espace »¹⁹⁹. Une occupation de l'espace qui concerne la page, le contenu du livre mais aussi l'espace qui entoure le livre. La manipulation classique du livre qui est de tourner les pages de la droite vers la gauche, prépare dans un premier temps à la marche. La page, son mouvement ainsi que le mouvement de l'histoire forment une sorte de projection dans l'esprit de l'enfant et lui apprend à se déplacer dans l'espace, à l'horizontal. Certains livres apprennent également à s'orienter dans l'espace en le matérialisant. Avec l'album *Le nid*²⁰⁰, Sophie Felix, autrice et illustratrice, signe un ouvrage novateur dans le domaine de la littérature jeunesse classique. Ce livre-objet permet à l'enfant de construire toute une architecture dans laquelle il pourra jouer. Cet album se rapproche donc de l'objet tridimensionnel capable d'occuper un espace entier.

4.4.2. Le livre-théâtre

Selon Jean Perrot, un autre type de livre pousse à « savoir s'orienter dans son espace »²⁰¹. L'auteur cite les albums-théâtres qui contiennent entre leurs pages la représentation miniature d'espaces dans lesquels l'enfant peut « s'entraîner à vivre, à jouer et même, sans le savoir, à travailler »²⁰². Par exemple, l'album *Didou va à l'école*²⁰³ de Yves Got est un livre carrousel qui va se déplier en trois scènes représentatives de l'espace scolaire : la salle de classe, la salle de repos et la cour de récréation. L'enfant y explorera à travers le jeu, peut-être même avant son entrée à l'école, des espaces encore inconnus.

¹⁹⁸ Annexe n°1.

¹⁹⁹ Perrot Jean, *Op. cit.*, p. 183

²⁰⁰ Félix Lucie, *Le nid*, Les Grandes Personnes, 2022.

²⁰¹ Perrot Jean, *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Got Yves, *Didou va à l'école*, Albin Michel Jeunesse, 2002.

L'enfant va donc découvrir un espace particulier au sein même du livre. Une fois encore, les artistes poussent la démarche encore plus loin en proposant à l'enfant de faire



Figure 19 : Inkyeong, Sunkyung Kim, *Zoo in my hand*, Éditions du livre, 2018.

sortir ces espaces théâtraux du livre. Dans le *Petit théâtre alphabétique*²⁰⁴ de l'artiste Paul Cox, l'enfant apprendra l'alphabet à travers des mots amusants et peu communs dans les abécédaires pour enfant à savoir « Esquimaude », « Geyser », « W.C. ». Ainsi que des noms dont la référence parlera sûrement plus à l'adulte qu'à l'enfant à savoir « Figaro » ou « Phèdre ». L'enfant est ensuite invité à un jeu de découpe des objets et des personnages ainsi nommés par l'abécédaire. La découpe s'effectue directement dans le livre. Enfin, l'entièreté de la structure du livre se révèle être un décor de théâtre à découper

également et à plier, afin d'accueillir tous les personnages préalablement mis sur pied par l'enfant. Nous retrouvons ce jeu de découpe dans l'ouvrage *Zoo in my hand* (Figure 19) des artistes Inkyeong & Sunkyung Kim, publié aux Éditions du livre. Une fois découpés, les animaux sont extraits de l'espace de la page dans laquelle ils étaient jusqu'alors figés. Ils quittent le domaine du livre et peuvent être utilisés par l'enfant pour jouer comme il jouerait avec des figurines d'animaux en plastique.

4.4.3. Le leporello

Les albums tentent timidement d'approcher de nouveaux formats et de nouveaux modes de manipulation du livre dans l'espace. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le leporello est le format de prédilection des auteurs et illustrateurs soucieux de quitter un format classique de l'album. Son origine tient en une anecdote brève : Leporello, valet de Don Juan, déroule un long ruban de papier, sur lequel sont inscrites toutes les conquêtes de son maître. A l'origine, le leporello désigne donc une feuille que l'on déroule. Au fil du temps, il sera aussi appelé « livre accordéon » ou « livre frise ». Il représente donc un objet qui se déploie dans l'espace. Capable de se déplier sur plusieurs mètres pour certains, le leporello offre à l'enfant un véritable théâtre à observer en se déplaçant et en se contorsionnant. Dans la littérature plus

²⁰⁴ Cox Paul, *Petit théâtre alphabétique*, Fotokino, 2015.

classique pour la jeunesse, ce format original certes, est cependant toujours abordé timidement, n'excédant jamais les 2 mètres de long. C'est le cas par exemple de l'album *Une Toute Petite Seconde* de Rebecca Dautremer.

Avec *Couleurs du jour*, l'artiste tchèque Květa Pacovská offre un leporello de plus de 10 mètres de long. Cette fresque colorée, qualifiée de « terrain de jeu »²⁰⁵ du fait de sa grande taille, prouve que même le leporello peut-être un objet hors-normes. Il nécessite plusieurs mains pour se déplier et trace un chemin dans l'espace de la pièce. Impossible à déployer dans toute sa longueur sur une table, les enfants choisissent généralement de l'étendre au sol, le



Figure 20 : Pacovská Květa, *Couleurs du jour*, *Les Grandes Personnes*, 2010

faisant zigzaguer comme un serpent entre le mobilier. Les 13 centimètres de hauteur du livre exigent ensuite que l'enfant se rapproche pour bien voir. Il devra alors se contorsionner, s'accroupir, s'allonger peut-être, afin de plonger dans l'univers de l'artiste, très inspiré des peintres Paul Klee, Vassily Kandinsky, Joan Miró et Jean-Michel Basquiat. L'enfant voudra également toucher les découpes qui participent aussi au côté sculptural du leporello déplié, ainsi que les papiers mates et brillants. Il essayera aussi de retracer, du bout des doigts, les formes noires et blanches associées aux couleurs vives et pops. Le leporello étant imprimé sur ses deux faces, la lecture visuelle et tactile de l'ouvrage devra alors se faire en tournant autour, ou en regardant de part et d'autre des 168 feuilles, dans un mouvement de va et vient.

« [Pacovská] propose aux enfants d'interroger l'art sous la forme du livre, laissant libre court à l'imagination, aux émotions et au cheminement propre du lecteur dans le livre. »²⁰⁶

Le mot « cheminement » réfère au mot « chemin ». Ce livre est donc un chemin, un parcours artistique, qui s'effectue au sein du livre mais aussi dans l'espace dans lequel il se déplie. Il est difficile d'imaginer ce livre lu dans un lit, à la lueur d'une lampe de chevet. Par conséquent, c'est à l'enfant d'imaginer et de mettre en place un dispositif de lecture différent pour apprécier pleinement l'objet-livre. L'enfant devient acteur de sa lecture tant

²⁰⁵ Trebbi Jean-Charles, *Op. cit.*, p. 78

²⁰⁶ *Ibid.*

physiquement, qu'intellectuellement. Ce livre pose donc la question de la posture à adopter pour lire.

4.4.4. Les postures de lecture

Cette posture de lecture pour lire le livre a été abordée avec humour par Bruno Munari, qui parle alors de « swing ». Sa formule « Swing into books » est intraduisible mais très parlante lorsqu'il s'agit de comprendre comment apprivoiser physiquement le livre d'artiste pour enfants. Dans *Fantasia*²⁰⁷, une série de photographies montrant Munari en train de lire dans son fauteuil inconfortable nous rappelle « la gymnastique » qu'effectue le corps pendant la lecture.

*« On observe à la bibliothèque, les enfants qui transportent, manipulent, parfois avec peine, ou avec plaisir, de très gros livres, tournant leurs pages avec de grands gestes impliquant tout le corps. C'est plus tard, lorsqu'ils maîtrisent le b.a.-ba, que la lecture devient une activité uniquement mentale, que le corps ne semble plus participer. »*²⁰⁸

Avec les livres d'artistes pour enfants, la part physique de la lecture est de nouveau actionnée. Le *Libroletto*²⁰⁹ (Livre-lit/Livre-lu) de Munari a été conçu en tissus doux de toutes les couleurs. Du texte court sur le bord des pages, l'enfant peut créer sa propre histoire en combinant les phrases qui peuvent s'assembler à l'aide des fermetures éclair. Le livre se déplie et s'agence donc selon les désirs de l'enfant. Le livre étant de très grande dimension lorsqu'il est déplié, l'enfant peut alors s'y jeter et s'y lover comme dans un lit. Ce livre géant est éminemment tactile et corporel. Il est une cabane dans lequel l'enfant peut lire en adoptant toutes les positions de lectures possibles et imaginables : s'en envelopper, en ramenant les phrases à soi, en dépliant et repliant les pages en fonction de la taille du corps, en s'allongeant sur le ventre, en s'allongeant sur le dos, etc.

4.4.5. Les limites de la manipulation et du tactile

²⁰⁷ Munari Bruno, *Fantasia*, 1977, p.212 (repris dans *Le Mook : Quand les artistes créent pour les enfants*, Op. cit., p. 69)

²⁰⁸ Mirabel Annie, *Le Mook*, Op. cit., p. 69

²⁰⁹ Munari Bruno, *Libro letto*, Interflex, 1993.

Avec le livre d'artiste pour enfant, la dimension de manipulation et de tactile prend tout son sens. Cependant, lors de la présente étude, plusieurs discours y ont apporté des limites : comme la lecture tactile et la manipulation du livre sollicitent chez l'enfant une conscience très aigüe de son corps, elles occultent par conséquent la dimension intellectuelle de la lecture et ne permettent pas à l'enfant de plonger mentalement et par l'imaginaire dans l'espace du livre.

C'est pourquoi Sarah Cheveau déclare que, même si l'aspect sensoriel dans les albums de jeunesse a pendant trop longtemps été délaissé, le livre est aussi « une façon de s'extraire du monde »²¹⁰. Pour l'illustratrice, le livre tactile a peut-être tendance à enfermer l'enfant dans un imaginaire trop proche du monde réel, du palpable, du concret, quand les albums non tactiles, permettent, eux, de s'extraire de la réalité afin d'explorer d'autres mondes, qu'ils soient magiques, fantastiques, ou tout simplement de fiction. Dans l'album c'est plus l'imaginaire que le corps qui est convoqué. Jean Perrot confirme cette dimension de réalisme, lorsqu'il évoque le livre animé (livre qui est par définition tactile) : il parle d'un objet qui diffuse « une illusion de vie »²¹¹. C'est un objet capable de séduire, de faire fantasmer, tout en gardant une proximité avec la réalité. Ainsi, le jeune lecteur aura « l'illusion de ne pas perdre tout contact avec la réalité [...] »²¹². Les livres tactiles sont liés, malgré eux, à la notion de matérialité qui peut empêcher de s'évader.

Lorsque l'enfant lit un livre non tactile, rien si ce n'est le fait de tenir le livre entre ses mains ne l'attache au réel, au matériel. Cela vaut encore plus lorsque c'est l'adulte qui fait la lecture à l'enfant et qui tient lui-même le livre entre ses mains. Alors l'enfant est entièrement libre, libre de se perdre dans la narration, intime si le livre est muet, partagée si l'adulte lit du texte. Tout ce qu'il a à faire est d'observer, d'imaginer, de rêver. « J'aime le contact direct avec le monde et les choses, et au moment d'entrer dans le livre, être dans une tout autre dimension où je peux m'en éloigner un peu »²¹³. Sarah Cheveau évoque une autre dimension, peut-être une forme d'évasion, d'abstraction du réel auquel le livre tactile empêche l'accès.

Au-delà de cette proximité trop forte avec le réel, Sarah Cheveau ajoute que parfois, les livres tactiles sont tout simplement mal faits ou « [...] vite faits, juste pour dire à l'enfant "tu peux toucher". [...] Que ce soit la qualité, la forme, ou la manipulation, rien n'est

²¹⁰ Annexe n°1.

²¹¹ Perrot Jean, *Op. cit.*, p. 182

²¹² *Ibid.*, p. 172

²¹³ Annexe n°1.

réellement pensé pour l'enfant. Dans ce cas, la manipulation n'est ni agréable, ni intelligente »²¹⁴. D'après l'illustratrice, le livre tactile ne doit en tout cas pas être une sorte d'excuse ou d'approche pédagogique facile qui partirait du postulat que toucher est plus constructif que regarder.

Cette réflexion est similaire à celle de Sophie Van Der Linden qui remarque que, depuis quelques années, l'aspect tactile du livre est utilisé à tort et à travers dans le but de séduire esthétiquement le lecteur. Que ce soit dans la littérature générale ou dans la littérature de jeunesse, les éditeurs sont nombreux à proposer des objets imprimés de plus en plus étonnants qui excitent les sens, surtout celui du toucher. Alix Willaert, chef de fabrication aux éditions Albin Michel Jeunesse, dit fabriquer du « beau livre jeunesse »²¹⁵ : « [...] depuis quelques années, on voit en effet se développer un attachement aux aspects matériels de l'imprimé. »²¹⁶. L'aspect extérieur du livre, les effets de matières et d'impression et le papier sont des données auxquelles s'attachent de plus en plus d'éditeurs. Selon Sophie Van Der Linden, ces choix de tactile dans l'impression ne sont d'ailleurs pas toujours justifié.

« Si le rapport au livre s'en trouve fortifié, la quête à tout prix de « l'effet » laisse néanmoins craindre une dispendieuse expansion des techniques, une débauche de moyens détournant du contenu, ou, plus préoccupant, un risque de contresens ou de trahison du projet artistique initial, ce dans le contexte d'une époque et d'une industrie qui semblent rencontrer quelque difficulté à renoncer au « toujours plus. »²¹⁷

Elle met donc en garde : ne pas se laisser emporter par la forme lorsque le fond ne suit pas. Elle rappelle que les choix de fabrication de Munari par exemple, dépassent amplement le simple aspect séduisant du livre. Les *Prélivres* sont beaux, très esthétiques à regarder et donnent l'envie de toucher tant le choix des matières est curieux, mais ils servent la démarche initiale de l'artiste qui est de questionner le livre-objet et de faire du livre une surprise pour le jeune lecteur.

²¹⁴ Annexe n°1.

²¹⁵ Willaert Alix, *Revue Hors cadre[s]*, n°19, *Op. cit.*, p. 16

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Van Der Linden Sophie, *Ibid.*, p. 5

4.5. La question du handicap

S'approcher d'une démarche vraiment tactile exige de quitter une démarche uniquement esthétique. Cela est particulièrement vrai dans les livres tactiles pour les enfants non-voyants, livres pour lesquels le travail de conception ainsi que la portée pédagogique doivent être particulièrement bien pensés, non pas que la dimension esthétique n'existe plus, mais elle est concomitante à la dimension tactile. C'est davantage sur celle-ci que vont se fonder les apprentissages. Un livre dans lequel le tactile est un complément à la lecture est très différent d'un livre conçu spécifiquement pour les non-voyants, dans lequel le tactile est indispensable. Autant nous avons vu que le livre sans texte pouvait être appréhendé très rapidement par le petit lecteur, de manière immédiate et « intuitive » comme le soulignait Alexandre Chaize, autant le livre tactile « est un domaine nouveau qui ne peut pas être intuitif »²¹⁸. Si les images visuelles peuvent être « lues » d'un coup d'œil, l'image tactile quant à elle « doit trouver ses propres codes de lecture »²¹⁹.

4.5.1. Les Doigts Qui Rêvent

Les éditions Les Doigts Qui Rêvent sont spécialisées dans l'édition de livres pour les personnes mal et non-voyantes, et proposent donc des ouvrages qui sont à découvrir du bout des doigts. Cette maison d'édition associative créée en 1994 à Dijon « répond aux besoins d'accès à la lecture et à la culture des enfants en situation de handicap visuel, en créant des livres tactiles illustrés et des outils multisensoriels de médiation culturelle »²²⁰. Elle se consacre spécifiquement aux premiers apprentissages que sont la lecture et les chiffres. Ses buts principaux sont l'intégration des enfants non-voyants à une littérature qui les a jusqu'alors négligés et la banalisation de cette nouvelle forme de littérature adaptée. C'est dans cette dynamique que les livres sont créés, à la fois pour les voyants et les non-voyants. Tous les textes des livres publiés par cette maison d'édition sont traduits en braille afin de donner l'envie aux petits lecteurs voyants de l'apprendre.

Philippe Claudel, fondateur de l'association fait régulièrement appel aux artistes « [...] car eux seuls allient la beauté des formes à la justesse du propos du livre. »²²¹. Une artiste en

²¹⁸ Liégeois Catherine, *Op. cit.*, p. 68

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Site des éditions Les Doigts Qui Rêvent : <https://ldqr.org/>

²²¹ Claudel Philippe, *L'art du livre tactile*, *Op. cit.*, p. 90

particulier se met, depuis des années, au service de la cause. Sophie Curtil est une artiste de référence dans le livre tactile adapté aux non-voyants. Elle imagine une série entière qu'elle nomme « Livres artistiques tactiles », et qu'elle instaure en collaboration avec les Trois



Figure 21 : Curtil Sophie, *Ali ou Léo ?*, *Les Trois Ourses*, *Les Doigts qui rêvent*, 2002.

Ourses et *Les Doigts Qui Rêvent*. Le premier ouvrage *Ali ou Léo ?* (Figure 21) pose les bases de la série. Les titres suivants seront ensuite confiés à Komagata. Deux livres sont recensés jusqu'à maintenant : *Plis et Plans*²²² et *Feuilles*²²³. Dans la revue du Mook, Annie Mirabel dira de cette série : « Ces livres exceptionnels ouvrent enfin aux non-voyants une porte sur l'art. »²²⁴

4.5.2. Les procédés techniques de relief

Aujourd'hui, de nombreuses possibilités technologiques permettent aux artistes de réaliser des livres tactiles. Le terme d'« image tactile » est employé pour la première fois par le grand public lorsque sont édités des livres thermoformés. Le premier, *Le Joueur de plume*²²⁵, sort en 1984 et est imprimé à partir de moules conçus par l'auteur Olivier Four. D'autres procédés techniques tels que le tampon, la gravure sur bois ou sur linoleum, le thermoformage et le collage vont participer à créer du sens dans le livre tactile. Chacun revêt un aspect différent, ce qui donnera une forme toujours nouvelle à l'image.

La dernière technique qui est celle du gaufrage est la technique la plus pertinente lorsqu'il s'agit de concevoir des livres pour les non-voyants. Les textes en braille sont d'ailleurs faits grâce au gaufrage. Très efficace dans les livres pour les non-voyants, cette technique est également très utilisée dans les livres tactiles pour enfants voyants pour son côté sobre et pour le beau relief qu'elle laisse sur la blancheur du papier. L'œil et le doigt y partagent la même découverte. Dans *Compte avec les doigts*²²⁶, ce sont des clous que l'artiste du livre Cyprienne Kemp a passé sous la presse. Ces formes de clous ainsi gaufrées ont par la suite été mises en couleur. Puis, le chiffre en braille et le chiffre arabe correspondant,

²²² Komagata Katsumi, *Plis et Plans* (2003), One Stroke, Les Trois Ourses, Les Doigts qui rêvent, 2009.

²²³ Komagata Katsumi, *Feuilles*, One Stroke, Les Trois Ourses, Les Doigts qui rêvent, Centre Pompidou, 2004.

²²⁴ Mirabel Annie, *Op. cit.* p. 38

²²⁵ Four Olivier, *Le Joueur de plume*, Laurence Olivier Four, Chardon Bleu, 1984.

²²⁶ Kemp Cyprienne, *Compte avec les doigts*, Obriart éditions, 2010.

également gaufrés, ont été ajoutés en bas à droite de la page. L'enfant voyant y découvre les couleurs et apprend les chiffres braille grâce à la numérotation des pages.

Avec *Ali ou Léo ?*, Sophie Curtil signe un mystérieux livre d'artiste pour enfants voyants et non-voyants avec des empreintes d'objets gaufrés. L'artiste dit s'être inspirée des traces et des empreintes des grottes préhistoriques. L'identité de l'empreinte est « indécise ». « On examine un fossile, on le palpe, on le tourne, on le retourne... Et si c'était un coquillage ? Et si c'était une fougère ? »²²⁷. Un mystère règne donc sur le monde des empreintes et c'est cette idée qu'a repris Sophie Curtil pour son livre. N'ayant aucun élément naturel sous la main pour réaliser des empreintes, l'artiste glane dans une quincaillerie des petits objets sans valeur : un morceau de grillage, des anneaux en fer, des crochets, du fil de fer. Elle imprime leur relief sur 12 pages grâce à une presse à gravure, essayant à chaque page de créer une composition originale. Pour lier entre elles ces 12 compositions ainsi gaufrées, l'enfant trouvera à la fin du livre, un petit sac rempli des objets ayant servi à faire les empreintes. « Parcourir un relief du doigt centimètre par centimètre, ou saisir d'un coup d'œil toute une surface, sont deux modes de lecture bien différents »²²⁸. Les deux lectures sont possibles dans ce livre, le geste étant au même niveau que la vue.

4.5.3. Traduction du geste

La perception des images des enfants aveugles est une perception en mouvement. Elle est appelée « perception haptique ». Ce type de perception nécessite des gestes de lecture particuliers. Myriam Colin, artiste ouverte à l'approche tactile dans l'art dit : « Les gestes de lecture d'une personne non voyante sont spécifiques. Il est fondamental de les connaître puisque la perception dépend de ceux-ci »²²⁹.

En 2009, l'artiste propose une adaptation tactile du *Petit Chaperon rouge*²³⁰ de Warja Lavater, pour les éditions Les Doigts Qui Rêvent. C'est son premier livre tactile, qui lui permet notamment de comprendre l'exigence que nécessite la conception du livre tactile. Elle dit avoir dû « dépasser la simple mise en relief »²³¹ afin de transmettre le message et donner du sens à l'ouvrage. Son travail consiste donc à transposer le livre original en livre adapté aux

²²⁷ Curtil Sophie, *Le Mook : Quand les artistes créent pour les enfants*, Op. cit., p. 58

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Colin Myriam, *L'art du livre tactile*, Op. cit., p. 143

²³⁰ Colin Myriam, *Le Petit Chaperon rouge*, Les Doigts Qui Rêvent, 2008.

²³¹ Colin Myriam, *L'art du livre tactile*, Op. cit., p. 143

personnes non-voyantes. Selon l'artiste « Transposer est à rapprocher de l'acte de traduire »²³². L'exercice est similaire au fait de traduire notre langue maternelle, acquise depuis l'enfance et fortement ancrée en nous-même, en une langue étrangère, qui nécessite une réflexion. Passer du voyant au non-voyant signifie donc quitter ses modes de perceptions habituels afin de se projeter dans un autre mode de perception. Pour le dire simplement, l'exercice consiste à traduire la vue en geste. Selon l'artiste, la tâche la plus ardue dans ce travail consiste à simplifier au maximum les images, ainsi que les gestes que ces images induiront.

L'album *Qui est là ?*²³³ de Virginia Allen Jensen et Dorcas Woodbury Haller, montre bien ce que doit être une gestuelle tactile simple et adaptée. Ce livre raconte les péripéties de Petit-Rugueux, Petit-Lisse et Petit-Hérissé. Les trois héros sont représentés par un relief spécial correspondant à leur nom. En parcourant du doigt les formes de ces personnages, le lecteur perçoit parfaitement bien les trois différents toucher. Ces sensations sont rendues grâce à « une technique de flocage plastique innovante. »²³⁴. Les trois personnages sont placés au bas de la page sur une ligne directrice, elle aussi floquée. Cette ligne permet, d'un geste, de se référer tout au long de l'histoire aux personnages et de les suivre dans leurs péripéties.

4.5.4. Quête de formes qui font sens

Cette simplification des gestes et des images implique notamment de trouver des formes qui ont du sens pour le lecteur aveugle. Ici aussi, la tâche est complexe. Comment représenter tactilement le vent ? La neige ? Ces éléments météorologiques mouvants, informes et sans couleurs sont difficiles à imaginer formellement. Catherine Liégeois rappelle que, conventionnellement, la goutte d'eau est représentée comme une petite poire, la vague se montre par ses ondulations et le cerveau se rapproche de l'image d'un cerneau de noix. Mais ces éléments ainsi représentés font-ils vraiment sens pour l'enfant non-voyant ? Dans l'album *Lundi*²³⁵, de l'autrice et illustratrice Anne Herbauts, l'invisible se cache dans les très légers reliefs de la page. *De quelle couleur est le vent ?*²³⁶ constituera le prolongement de cette expérience tactile. Plein de poésie, cet album conte l'histoire d'un enfant aveugle qui

²³² *Ibid.*

²³³ Allen Jensen Virginia, Woodbury Haller Dorcas, *Qui est là ?*, Flammarion, Sélection du Père Castor, 1978.

²³⁴ Liégeois Catherine, *Op. cit.*, p. 86

²³⁵ Herbauts Anne, *Lundi*, Casterman, 2004.

²³⁶ Herbauts Anne, *De quelle couleur est le vent ?*, Casterman, 2010.

demande à différents personnages, au fil des pages, quelle est la couleur du vent. Cet album qui n'est ni un livre d'artiste pour enfants, ni un livre pour les non-voyants, mérite tout de même d'être cité car il s'insère dans la démarche des éditions Les Doigts Qui Rêvent qui est de démocratiser la littérature adaptée aux non-voyants auprès des enfants voyants. En effet, cette histoire fait prendre conscience au petit lecteur voyant que personne n'est capable d'attraper le vent ni de lui donner une couleur. Tout le monde est donc au même niveau. A la fin du livre, « le grand géant dit au garçon de prendre le livre qu'il a entre les mains, et de faire défiler les pages grâce à son pouce. Le livre répond, en faisant du vent. »²³⁷. Le stratagème est simple mais il fonctionne. C'est l'entièreté du livre qui est parvenu à capturer le vent et à lui donner une forme et une matérialité.

Dans l'album *La nature au bout des doigts*, motifs naturels, faune et flore, sont imprimés en relief grâce à la technique de gaufrage. Le livre est donc un imagier tout blanc. Dans le catalogue des éditions Les Grandes Personnes, le livre est présenté comme un « voyage avec les doigts et les yeux », faisant un « pont entre voyants et non-voyants. »²³⁸. Or, lors de notre stage aux A.T.I., une formatrice dans un centre spécialisé pour non-voyants en a montré les limites. Selon elle, ces matières, textures et reliefs, même s'ils sont représentatifs d'éléments concrets tels que le flocon de neige, l'écorce d'arbre ou la toile d'araignée, n'allaient surement rien évoquer aux enfants non-voyants. De plus, les mots décrivant les images n'étant pas traduits en braille, cela rendrait alors la lecture impossible pour les non-voyants.

Le but n'est donc pas de mettre en relief des images purement visuelles mais bien de trouver des stratagèmes et des formes spécifiques pour que l'image tactile ait du sens. De nombreux livres tactiles adaptés aux enfants non-voyants débutent sur une page de légende sur laquelle personnages, animaux ou objets sont représentés symboliquement par un élément spécifique ou une texture. Ces éléments sont accompagnés du nom du personnage, de l'animal ou de l'objet, traduit en braille pour que l'enfant non-voyant puisse les identifier ensuite dans l'histoire. Ce type de légende se retrouve dans la version adaptée par Myriam Colin du *Petit Chaperon Rouge* de Warja Lavater, et aussi dans *Où est spot, mon petit chien ?*²³⁹ de Éric Hill, également publié chez Les Doigts Qui Rêvent. Ici, les animaux sont

²³⁷ Extrait d'une interview d'Anne Herbauts réalisée dans le cadre de notre stage aux A.T.I.

²³⁸ Site des éditions Les Grandes Personnes :

https://www.editionsdesgrandespersonnes.com/portfolio_page/la-nature-au-bout-des-doigts-penelope-octobre-2021/

²³⁹ Hill Éric, *Où est spot, mon petit chien ?* (1980), Les Doigts Qui Rêvent, 2011.

représentés par un élément de leur corps et une texture qui rappelle tel ou tel animal. L'oreille douce de Spot le chien, la crinière poilue du lion, le dos cranté et rugueux du crocodile et le tourbillon froid du corps du serpent sont ainsi exposés au début de l'ouvrage.

« La silhouette est une façon typiquement visuelle de représenter un objet, elle ne correspond en rien à l'expérience tactile. Du papier de verre collé sur la forme d'une biscotte ne permet pas non plus à l'enfant aveugle d'identifier la biscotte. Une même matière peut évoquer divers objets, pourquoi justement une biscotte ? »²⁴⁰

D'après l'artiste, il ne s'agit donc pas de se contenter de tramer les images, c'est-à-dire de les mettre en relief. L'adaptation ne doit donc pas être faite à la va-vite, mais travaillée et pensée spécialement pour que le lecteur non-voyant puisse identifier objets, personnages, et animaux. L'image tactile doit permettre d'imaginer les notions au toucher aussi précisément que visuellement. La qualité du texte et une bonne traduction de ce texte en braille jouera également un grand rôle dans la compréhension du livre par l'enfant aveugle.

Les professionnels du livre pour les mal et non-voyants parlent du toucher comme d'une langue à traduire, non pas en mettant en relief une image, mais bien en apprenant tous les codes propres au sens du toucher. Ces codes peuvent concerner le braille, la simplification des formes et la prise en compte d'une gestuelle particulière propre aux enfants aveugles. Pour ce faire, l'esthétique de la vision doit être reléguée au second plan.

4.6. Conclusion

Pour conclure, nous pouvons distinguer deux manières d'aborder l'image tactile dans un livre. Dans un premier temps, l'image tactile est facile à comprendre, facile à interpréter pour l'enfant aveugle. Dans un second temps, l'image tactile est belle pour le lecteur voyant. Le plaisir de toucher les matières lui fait ressentir des émotions. Ainsi, beaucoup questionnent la dimension visuelle du livre tactile. Est-il fait pour séduire l'œil ou pour séduire la main ?

Nous ne pouvons nier l'importante production d'albums de jeunesse tactiles. Certains contiennent des effets de matière à toucher et des reliefs, d'autres comme les livres animés, contiennent des modules tactiles tels que des tirettes et des volets. Selon Sarah Cheveau, il faut accorder des limites à certains de ces objets qui perdent de leur but pédagogique et qui

²⁴⁰ Curtil Sophie, *Le Mook*, Op. cit., p. 58

utilisent le tactile comme élément de vente. S'il existe aujourd'hui des livres de qualité, c'est grâce aux avancées techniques des imprimeries, aux recherches menées sur la psychologie de l'enfance et c'est surtout grâce, selon Catherine Liégeois, « aux intuitions des artistes »²⁴¹, des nombreux artistes, qui, presque naturellement ont proposé des livres tactiles comme allant de soi pour la jeunesse. Ainsi, la force des *Prélivres* de Bruno Munari, réside dans le fait qu'ils ne sont pas destinés à un public d'enfants mal et non-voyants. Pourtant, ils sont très intéressants à aborder avec ce public car le tactile leur est inhérent. De plus, ils ne répondent à aucune attente particulière de résultat ou de compréhension de l'histoire. Dans le cas des *Prélivres*, l'enfant imagine ce qu'il veut en touchant les petits livres. L'histoire finale qu'il s'invente n'appartient qu'à lui et ne répond à aucune attente précise comme c'est le cas dans *La nature au bout des doigts* où le résultat attendu serait de parvenir à identifier les éléments représentés. Dans le livre d'artiste, le tactile peut aussi être abordé de manière plus subtile comme chez Komagata et ses différentes textures de papiers. Avec les livres en tissus de Louise Marie Cumont, le tactile va de soi. Le livre est à la fois un livre et un doudou, un objet transitionnel. Les livres de Sophie Curtil sont, quant à eux, conçus spécifiquement pour les non-voyants. Enfin, puisque le livre d'artiste est un livre-objet, c'est bien la manipulation qui est invitée dans ce type de livre, ainsi que son déploiement dans l'espace qui l'entoure. Cela amène de nouvelles manières de lire le livre. Le corps participe autant que l'esprit.

Le livre d'artiste pour enfant est donc un excellent objet poussant à la manipulation et à l'expérimentation sensorielle. C'est un objet qui peut également servir de support pédagogique.

²⁴¹ Liégeois Catherine, *Op. cit.*, p. 86

CHAPITRE 5

Le livre d'artiste pour enfant : un support pédagogique

Nous avons remarqué dans le chapitre deux que la vente de livre d'artiste pour enfants, dans les librairies spécialisées en Belgique, est souvent accompagnée d'activités créatives telles que des ateliers et des animations. Dans ce dernier chapitre, nous voulons questionner cette tendance de pratiques d'ateliers qui existe comme une extension du livre d'artiste pour enfants. D'où vient-elle ? Pourquoi existe-t-elle ? Comment et par qui est-elle relayée ? Par ailleurs, le livre d'artiste pour enfants semble être un excellent support pédagogique pour l'apprentissage de différentes notions. Les artistes envisagent donc leurs livres d'artistes comme le fondement d'une éducation nouvelle.

5.1. Une nouvelle éducation

La pédagogie est un concept fort, utilisé parfois inconsidérément pour désigner certaines pratiques éducatives contestables. Essayons d'abord de donner une définition correcte de cette notion. L'éducation vise à aider l'enfant à s'éloigner de l'adulte afin qu'il trouve son indépendance. Une méthode d'éducation dite « pédagogique » consiste à aider l'enfant à gagner en autonomie à travers des expérimentations personnelles, où la manière de faire prime sur le résultat final. Le livre d'artiste pour enfants répond parfaitement à ces attentes. Leurs créateurs, les artistes, peuvent donc par extension être considérés comme de véritables pédagogues. C'est ce que montre Annie Mirabel dans la revue du Mook. Même si selon elle, le mot pédagogie est « pesant »²⁴², il faudrait alors l'imaginer « allégé d'une paire d'ailes »²⁴³ pour qualifier Munari, Komagata et d'autres artistes du livre comme des pédagogues. Les artistes tentent donc de faire de leurs livres des outils pédagogiques basés sur des valeurs qui leurs sont propres.

²⁴² Mirabel Annie, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 36

²⁴³ *Ibid.*

5.1.1. La pédagogie active fondée sur le principe de l'autonomie

Pour Munari, le concept de « pédagogie active » était essentiel à l'apprentissage. La pédagogie active signifie que les expérimentations accomplies par l'enfant lui permettent d'être acteur de sa propre éducation. L'origine de cette pédagogie active remonte à Froebel et ses *kindergarten* (jardins d'enfants), fondés à partir de 1840. « Les jardins d'enfants de Froebel étaient avant l'heure de vraies écoles actives où apprendre se faisait en multipliant les expériences, sans imposer aucune tâche décourageante ou rebutante »²⁴⁴. Ces *kindergarten* étaient destinés à valoriser l'esprit de groupe en permettant à l'enfant d'expérimenter l'art et la vie avec d'autres. Cependant, ce qui renforce cette pédagogie active, c'est le fait de pouvoir construire son savoir de manière autonome. Par exemple, le matériel pensé par Maria Montessori doit être adapté à l'utilisation d'un seul enfant à la fois, pour que celui-ci soit seul dans sa propre expérimentation et qu'il comprenne par lui-même ses erreurs. Pour stimuler cette autonomie, le matériel Montessori est doté d'une « correction intrinsèque »²⁴⁵. Chaque objet indique l'erreur, si erreur il y a (forme spécifique du moule du puzzle, repère coloré pour rétablir l'harmonie, inutilité d'un élément qui devait pourtant être utilisé dans la construction).

Les artistes du livre s'inspirent totalement de cette utilisation de matériel approprié dit « pédagogique » et des modes d'apprentissage par la pratique. Nous avons vu dans les chapitres précédents que les livres tactiles et les livres sans textes sont conçus pour que l'enfant en fasse seul sa propre expérimentation, pour qu'il les appréhende de manière autonome. Cependant, ces livres sont basés non pas sur l'apprentissage par l'erreur, comme c'est le cas des jouets Montessori, mais sur l'apprentissage par le jeu.

5.1.2. Le jeu

Enzo Mari et Bruno Munari, à l'époque tous deux artistes et designers phares de la galerie d'art et société de design Danese à Milan, questionnent la fabrication mais aussi la fonction des objets qu'ils façonnent. Selon eux, ce questionnement est d'autant plus nécessaire dans les productions dédiées à la jeunesse qui, pour qu'elles soient réellement pédagogiques, nécessitent de répondre à des règles ouvertes, c'est-à-dire que ces deux artistes

²⁴⁴ « La pédagogie Froebel », article trouvé sur ESPRIST Uliege :

https://www.esprist.uliege.be/cms/c_11276332/fr/esprist-publications

²⁴⁵ Guide Montessori : <https://guide-montessori.fr/methode-montessori/materiel-montessori/>

ont créé des livres en ne perdant pas de vue cette dimension de jeu sans règles fixes et prédéfinies. Les jeux d'Enzo Mari par exemple, proposent aux enfants de construire leurs propres règles. Selon lui, ce ne sont pas des jeux qu'il faut donner aux enfants mais des « structures de jeux »²⁴⁶ constituées de formes simplifiées qui permettent plusieurs approches.



Figure 22 : Mari Enzo, *Altalena* (1961), Corraini, 2011. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.



Figure 23 : Mari Enzo, *Le Puzzle des animaux*, Danese, 1988. © madd-bordeaux - L. Gauthier.

Le *Puzzle des animaux* ou les *16 poissons* proposent 2 jeux en un : celui de reconstituer le puzzle de ces animaux conçus pour s'emboîter dans leur moule en bois, et celui d'empiler les sujets pour en éprouver le poids et les rapports de force entre chacun. Le livre d'artiste pour enfants *Altalena (La Balançoire)* (Figure 22), réalisé par Enzo Mari en complément du *Puzzle des animaux* (Figure 23), poursuit cette expérience de jeu en la faisant passer de l'activité physique à l'activité mentale, de la manipulation à l'image et à la représentation. Munari lui, dit que les jouets doivent être « inachevés », car ce qui est parfait ne stimule par l'imagination. Ses livres d'artistes pour enfants suivent ce concept en proposant des surprises à activer. Nous pouvons considérer le prélivre n°8 comme un jeu qui ne sera achevé qu'au moment où l'enfant aura décidé de joindre le bouton à la fente. C'est donc à l'enfant de créer ses propres règles de jeu.

Munari et Mari condamnent tous deux les objets fabriqués par les industries qui répondent au critère d'efficacité et donc à des règles. Ces règles vont de pair avec la théorie, qui selon l'opinion générale, est plus importante que la pratique. Les deux artistes pensent différemment la transmission et l'apprentissage. Selon eux, l'apprentissage en autonomie doit se faire à travers la création de règles ouvertes et sans cesse renouvelées. Par ailleurs, les livres pour enfants créés par les artistes ne répondent à aucune attente particulière de résultat. L'attente de résultat implique des règles et un cloisonnement. Or, en art, c'est la liberté qui est valorisée.

²⁴⁶ Mari Enzo, *Le Mook*, Op. cit., p. 62

5.1.3. L'art

Dans une interview²⁴⁷ entre Valeria Tassinari²⁴⁸ et Enzo Mari, ce dernier estime qu'il ne connaît qu'une forme d'enseignement, celle apportée par l'art.

« Je suis persuadé que les vrais maîtres ne sont pas les enseignants de l'école ou de l'université, mais les grands créateurs. Pour comprendre, il faut regarder les œuvres d'art, il faut en tomber amoureux, prendre ce coup à l'estomac qui coupe le souffle et qui questionne. Tout le monde peut apprendre ainsi. »²⁴⁹

Apprendre par l'art c'est apprendre à éprouver une œuvre, à ressentir des émotions vis-à-vis d'elle. Tout le monde en est capable, à condition d'y avoir été initié dès l'enfance. Bruno Munari souhaite utiliser l'art pour développer l'esprit créatif et la personnalité des enfants car selon lui, un esprit sensible et créatif est capable d'œuvrer pour le bien de la communauté et de favoriser une société équilibrée²⁵⁰. C'est dans ce but que les livres d'artistes pour enfants sont créés. Parce que leurs créateurs voient l'importance de l'art dans la société. Le livre est un support pour toucher le public d'enfant, il est le vecteur et le témoin physique des valeurs portées par les artistes. Pour eux, « l'art n'est pas une anecdote, mais constitue le fondement d'une vie libre et critique qui va permettre à l'enfant de grandir de manière autonome »²⁵¹.

Ce nouveau type d'éducation trouve son fondement dans la pédagogie active, le jeu et l'art, mais n'est possible que grâce à l'intervention des adultes. Dans la médiation des livres d'artistes pour enfants, le rôle de l'adulte ne doit pas être relégué au second plan.

5.2. Le rôle de l'adulte.

Finalement, ce qui fait la particularité du livre d'artiste pour enfants, c'est qu'il soit destiné à un public jeunesse tout en étant un objet fortement ancré dans un monde d'adulte. La difficulté de se le procurer, le prix élevé et parfois sa forte dimension d'œuvre d'art, sont des données qui dépendent de l'adulte uniquement. Celui-ci a donc un rôle crucial à jouer dans la médiation de ces livres.

²⁴⁷ A retrouver dans *Le Mook, Op. cit.*, p. 60

²⁴⁸ Historienne de l'art, professeure, conservatrice et critique d'art contemporain italienne.

²⁴⁹ Mari Enzo, *Le Mook, Op. cit.*, p. 64

²⁵⁰ Munari Bruno, *Fantasia*, Laterza, 1977 (repris dans *NVL : Des livres d'artistes pour enfants, Op. cit.*, p.23)

²⁵¹ Mirabel Annie, *Le Mook, Op. cit.*, p. 15

L'importance de l'identification de l'enfant à l'adulte est déjà connue. L'enfant va s'identifier à l'adulte qui lit et qui aime cette activité.

« Cette identification n'est pas magique, mais repose sur l'imitation et sur la reconnaissance d'un plaisir éprouvé par l'autre : il est évident que la sensibilité de l'enfant lui permet très vite de savoir si la présence du livre correspond à un véritable amour de l'adulte ou si cet objet énigmatique ne se trouve déjà proposé comme une obligation ennuyeuse [...] »²⁵²

Le simple fait de voir l'adulte lire constitue donc la première étape qui fait entrer l'enfant dans le monde littéraire.

L'adulte se fait également prescripteur et médiateur des livres. Même si cela semble aller de soi, rappelons que ce n'est pas l'enfant qui achète ses propres livres. Dans le cours de « Littérature de jeunesse » donné par Daniel Delbrassine, nous avons vu que l'album doit séduire à la fois l'enfant et l'adulte. L'adulte est chargé d'acheter les livres et de les « prescrire » aux enfants. Le livre d'artiste pour enfants n'échappe pas au rôle prescripteur de l'adulte, qui s'applique à toute la littérature dédiée à la jeunesse. De la même manière, ce n'est pas l'enfant seul qui ira voir des expositions ou qui participera à des ateliers créatifs dont nous parlerons plus amplement dans ce chapitre. C'est bien à l'adulte de l'y accompagner et de l'y faire participer. L'adulte se fait donc également médiateur de ces livres et par extension médiateur de tout le contexte artistique et muséal dans lequel s'inscrit le livre d'artiste pour enfants.

Qu'il soit parent, animateur, enseignant, ou professionnel de l'enfance, l'adulte doit également accompagner la lecture des livres d'artistes pour enfants. Nous avons vu dans les chapitres trois et quatre que le livre d'artiste sans texte et tactile peut permettre à l'enfant seul, sans l'aide d'un adulte, de réaliser sa propre expérience du livre. Ce déchiffrement de l'objet en solitaire est donc tout à fait possible. Pour autant, cela ne signifie pas que l'adulte doit disparaître de cette appréhension du livre. Et cela pour deux raisons.

La première concerne la conservation de l'objet. Le livre d'artiste pour enfant peut parfois être un objet fragile. Cette dimension de fragilité est souvent abordée lorsqu'il s'agit

²⁵² Perrot Jean, *Op. cit.*, p. 179

de littérature adressée à l'enfance. Certains, comme Jean Perrot à propos des livres animés²⁵³, estiment que ce type de livre doit être pensé et fabriqué pour être résistant car il subira forcément une « confrontation brutale avec les mains encore maladroitement »²⁵⁴. D'autres, comme Odile Flament²⁵⁵ lors de la conférence « Comment et pourquoi choisir des livres de qualité pour nos enfants ? »²⁵⁶, considèrent que « Des livres plus fragiles peuvent tout à fait être mis entre les mains des enfants. Ils ne doivent pas tous nécessairement être en carton dur ». Chez Komagata, la fragilité des ouvrages est totalement assumée et constitue même un apprentissage. Il dit avoir réalisé des livres fragiles pour dire à sa fille que les choses peuvent se casser. Selon lui, il est important de transmettre à l'enfant que le livre est fragile, et que par conséquent, il faut en prendre soin. « Si la page d'un livre est déchirée par un enfant, nous pouvons la recoller ou la scotcher, et alors l'enfant comprendra qu'il doit la manipuler doucement plutôt que brutalement »²⁵⁷. L'artiste estime donc que les livres ne doivent pas obligatoirement être conçus dans des matières dures, résistantes et recouvertes d'une fine pellicule de plastique lavable, à l'instar de l'album par exemple.

Par ailleurs, même s'il n'est pas particulièrement délicat ou fragile, étant donné sa manipulation fréquente, le livre passe difficilement l'épreuve du temps et finit par s'abîmer. C'est encore plus le cas, comme nous l'avons vu dans le chapitre quatre, pour ce type de livre dont l'appréhension est exacerbée par l'envie de frotter, de caresser les matières, de déclencher les systèmes proposés par le livre, bref d'expérimenter toutes ses possibilités tactiles. N'oublions pas également la dimension de rareté attribuée au livre d'artiste, mais aussi son coût élevé et son statut d'œuvre. Comment accepter que la durée de vie de ces livres précieux soit si courte ? Et comment oublier qu'il appartient au patrimoine lorsqu'il n'est plus édité ? Il faut évidemment se détacher de cette matérialité du livre-objet, dont la dégradation est inévitable, de sa dimension d'œuvre, ou d'objet patrimonial, et de tout ce que cela engendre comme la rareté et le prix. Puisque ces livres ont été conçus pour les enfants, acceptons de nous détacher de la valeur des objets et de les utiliser comme des outils d'apprentissage avant tout. Car, la fragilité des ouvrages, leur propension à s'abîmer naturellement par le passage du temps et leur rareté constituent autant d'enseignements pour

²⁵³ Sont concernés par cette appellation les Pop-ups, les livres à systèmes et à volets.

²⁵⁴ Perrot Jean, *Op. cit.*, p. 181

²⁵⁵ Directrice des éditions CotCotCot

²⁵⁶ « Comment et pourquoi choisir des livres de qualité pour nos enfants ? », le jeudi 9 février 2023 à la Cité Miroir (Liège, Belgique). Conférence organisée par l'A.S.B.L. La Ligue de l'Enseignement et de l'Éducation Permanente de Liège, en partenariat avec La quinzaine de la Littérature Jeunesse.

²⁵⁷ Komagata Katsumi, *Le Mook*, *Op. cit.*, p. 30

l'enfant. Ces apprentissages sont importants mais c'est bien à l'adulte de le transmettre, et ce, simplement, en accompagnant la lecture du livre.

La deuxième raison pour laquelle il est essentiel que l'adulte assiste la lecture de ces livres concerne la plus-value pédagogique qu'il va apporter. L'adulte peut apprendre à l'enfant comment prendre soin des livres, que toucher ne veut pas forcément dire abîmer, déchirer, ou détruire. Il va également pouvoir montrer à l'enfant comment aborder le livre afin que, comme le dit Sarah Cheveau, « la manipulation soit intelligente ». ²⁵⁸ Car ne l'oublions pas, et c'est ce que nous essayons de montrer ici, le livre d'artiste pour enfants est un outil pédagogique précieux, bien plus précieux que la préciosité même de l'objet. Dans le cas des livres sans texte, l'adulte pourra pousser l'enfant à raconter lui-même l'histoire. Sophie Van Der Linden propose des conseils pour lire l'album sans texte, conseils qui peuvent également être appliqués au livre d'artiste pour enfants. Elle dit :

« Dans le cadre d'une lecture à l'enfant, il suffit de tourner les pages, de le montrer en quelque sorte. Mais alors, quand tourner les pages ? Il suffit tout simplement d'observer l'enfant : lorsqu'il a ce petit mouvement des yeux qui signifie qu'il a compris ce qu'apportait une image à la précédente, on peut passer à la suivante. Doit-on faire silence ? Oui, lors d'une première lecture, il est important de laisser chaque lecteur faire son travail de lecture des images à son rythme. C'est tout le cheminement cognitif qui est intéressant. Si on vous raconte toute l'histoire, cela n'a plus d'intérêt. Par contre, dans un second temps, on peut ouvrir la discussion, comparer les lectures, partager ses émotions, mais ce n'est pas obligatoire. » ²⁵⁹

Ce type de « lecture » fonctionne pour des livres d'artistes pour enfants qui contiennent une narration comme c'est le cas de *L'Homme au carré* de Louise-Marie Cumont ou du *Petit Chaperon rouge* de Warja Lavater. D'autres livres d'artistes pour enfants à la forte dimension sculpturale comme *Dans tous les sens* de Miloš Cvach ou *MNI* de Bruno Munari peuvent également être appréhendés dans le silence d'abord puis constituer des outils de dialogue sur les formes, leur correspondance, les couleurs, les contrastes, le travail de composition. Bref, ces livres peuvent assurer un dialogue sur l'art.

²⁵⁸ Annexe n°1.

²⁵⁹ Blog de Sophie Van Der Linden <https://www.svdl.fr/svdl/index.php?post/2018/06/12/album-sans-texte>

Le pouvoir de l'adulte réside dans sa capacité à pointer des éléments importants, que l'enfant n'aura pas vus ou pas compris lors d'une première lecture, mais aussi dans sa capacité à mettre des mots sur ces éléments. Car, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, c'est l'interaction avec l'adulte qui stimule l'enfant à l'apprentissage de la lecture. Les livres d'artistes pour enfants, afin d'atteindre leur plein potentiel pédagogique, nécessitent donc une réelle volonté de l'adulte de communiquer avec l'enfant, de prendre le temps de l'écouter et surtout de savoir le solliciter.

Il n'y a donc pas de doute possible, le public réel des livres d'artistes pour enfants est bien le public jeunesse. Pour autant, le livre d'artiste pour enfants doit aussi séduire l'adulte, dont la responsabilité sera de montrer ces livres, d'en accompagner la lecture et d'en extraire la valeur pédagogique. L'adulte a par conséquent un rôle indéniable à jouer dans la médiation de ces ouvrages auprès des enfants et dans l'éducation des enfants par le biais de ces ouvrages. Cependant, les enfants ont aussi beaucoup à apprendre aux adultes.

5.3. Les influences de l'enfant sur la création

Les artistes et auteurs/illustrateurs qui s'adressent à la jeunesse partagent une passion commune qui est celle de l'enfance. C'est un monde riche, dans lequel ils vont constamment puiser de l'inspiration. Faire de bons livres pour la jeunesse passe d'abord par une compréhension des enfants. Cela nécessite également de les considérer en tant qu'individus dotés d'un sens esthétique, plutôt que comme « une sorte d'humain inachevé »²⁶⁰ qui en serait dépourvu. Elzbieta condamne d'ailleurs certains éditeurs qui estiment que « des couleurs vives et une histoire linéaire racontée platement, sont pour lui [l'enfant] [...] suffisante pitance »²⁶¹. Au contraire, si nous reprenons le développement de l'autrice, l'enfant en bas âge est capable de décoder et de comprendre le monde dans un temps très limité comparé à l'adulte. Il peut vivre une multiplicité d'événements complexes et de découvertes jusqu'alors totalement inconnues pour lui, tels que l'apprentissage d'une langue, des règles, les rapports sociaux qui s'établissent entre les gens, l'appréhension de son corps, etc. Elzbieta le qualifie d'« explorateur autodidacte »²⁶², car, poussé par une curiosité innée, il fait souvent seul ses propres expérimentations. Enzo Mari a fondé tout son travail sur l'observation du mode

²⁶⁰ Elzbieta, *Op. cit.*, p. 54

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

d'apprentissage des enfants. Selon lui, seul un enfant est capable d'acquérir une conception de l'espace, un langage et des mouvements dans un temps aussi court. « C'est un effort énorme, vraiment surhumain : aucun adulte, aucun prix Nobel dans les mêmes conditions n'obtiendrait les mêmes résultats ! »²⁶³.

Les créateurs de livre pour la jeunesse considèrent donc l'enfant comme une personne à part entière, avec laquelle il est tout à fait possible d'avoir des échanges artistiques. Sarah Cheveau parle d'un « rapport égal des intelligences »²⁶⁴ lorsqu'il s'agit de partager une activité artistique commune. Elle estime que lorsqu'il s'agit de parler « d'un sentiment, d'une émotion, d'un plaisir ou d'une technique »²⁶⁵, adulte et enfant sont au même niveau. Lors des activités proposées par l'animatrice, tous deux échangent et s'influencent mutuellement.

« La dimension qui me plaît le plus, est celle d'avoir cette réaction vive et cette fraîcheur que les enfants ont dans le regard vis-à-vis des activités que je leur propose. Cela me nourrit beaucoup et me donne des idées. » (Sarah Cheveau)

L'enfant peut donc nourrir la création d'un auteur, d'un illustrateur ou d'un artiste. Il arrive même que l'enfant intervienne comme le juge de certaines productions. C'est le cas du livre *Hello Tomato*, qui a vu le jour selon le choix d'enfants de maternelle. En 2016, lors d'un *workshop* pour étudiants, Alexandre Chaize demande d'imaginer un ouvrage capable d'intéresser des enfants. Pendant quelques jours, les étudiants imaginent et réalisent plastiquement des livres. Ne voulant pas être le seul juge de leurs réalisations, l'éditeur propose que le rendu final se fasse dans une école maternelle. Après avoir posé leurs projets sur les tables, les étudiants ont fait entrer les enfants dans la salle. L'éditeur dit : « Ce qui m'intéressait c'était l'idée que les enfants, d'après leurs ressentis, puissent valider ou invalider les projets. »²⁶⁶, remarquant d'ailleurs qu'il n'y a rien « de plus terrible que le regard d'un enfant »²⁶⁷. Certains ouvrages n'ont par exemple pas du tout suscité leur intérêt, contrairement à d'autres, comme *Hello Tomato*, que les enfants ont adoré. C'est donc ce livre qui sera choisi par l'éditeur pour être publié.

Au-delà de ses extraordinaires capacités d'apprentissages et de son regard pointilleux, l'enfant est aussi une véritable source d'inspiration pour les artistes, voire le déclencheur d'une nouvelle pratique plastique. Prenons l'exemple de Louise Marie Cumont, sculptrice de

²⁶³ Mari Enzo, *Le Mook*, Op. cit., p. 62

²⁶⁴ Annexe n°1.

²⁶⁵ Annexe n°1.

²⁶⁶ Annexe n°2.

²⁶⁷ *Ibid.*

formation qui, à la naissance de son fils, abandonnera totalement le marbre pour réaliser ses premiers livres en tissus. Avec un bébé en bas âge, il lui était absolument impossible de continuer à travailler ce matériau dur, dans lequel il faut sculpter à l'aide d'outils bruyants. Elle troque donc la pierre contre le tissu. Dans la douceur qu'apporte le textile, elle confectionne ses livres à la main et à la machine à coudre.

« La naissance de mon fils a réorienté mon travail, me conduisant à de nouveaux assemblages : je suis passée de la froideur de la pierre à la chaleur des tissus. En accompagnant le regard de mon fils, j'ai redécouvert la couleur dans la richesse de graphismes structurés et cosmopolites. »²⁶⁸

Mais cela va au-delà d'un simple abandon de médium. L'artiste lie fortement les objets qu'elle a créés pendant la grossesse et après la naissance de son fils à son état d'esprit. Pendant la grossesse, l'artiste construisait du mobilier qui représentait « la stabilité, la solidité »²⁶⁹. Dès la naissance du bébé, elle nous confie, lors de l'entretien, avoir vécu un sérieux baby-blues pendant lequel elle se sentait « en morceaux »²⁷⁰. Complètement écroulée, c'est le fait d'assembler des fragments de tissus entre eux qui a permis à l'artiste de se reconstruire. Ces morceaux de tissus ont pris la forme de livres. Son premier ouvrage *L'Homme au carré* est le témoin de cet instant fragile pendant lequel Louise-Marie Cumont est devenue mère. C'est donc bien la naissance de l'enfant qui a influencé sa pratique plastique, qui en sera à jamais marquée. De la même manière, c'est à la naissance de sa petite fille Aï que Katsumi Komagata a commencé à créer des livres d'artistes pour enfants, pour communiquer avec son bébé.

Les enfants étant des sources d'inspirations clés, il n'est donc pas étrange que de nombreux artistes combinent des productions personnelles à des ateliers créatifs, afin d'être au contact direct des enfants. Bruno Munari à l'époque, Katsumi Komagata plus récemment, ont dédié une grosse partie de leur travail à la réalisation d'ateliers pour enfants.

5.4. Les pratiques d'ateliers, un lieu d'expérimentation du livre d'artiste pour enfants

Que ce soit pour s'inspirer ou pour des raisons d'ordre pécunier, nombreux sont les artistes qui complètent leur pratique plastique et leur production de livres par des ateliers

²⁶⁸ Cumont Louise-Marie, *Le Mook : Quand les artistes créent pour les enfants*, Op. cit., p. 51

²⁶⁹ Annexe n°5

²⁷⁰ Ibid

créatifs. Cette expérience de rencontre avec le public a notamment été pratiquée par Munari, qui préférait le terme de « laboratoires » à celui d'« ateliers » parce que le laboratoire est un lieu où l'on fait des expériences. Et ce sont bien des expériences tactiles et artistiques que Munari voulait favoriser dans ces lieux. Le premier laboratoire organisé par Munari a lieu en 1977 à la Pinacothèque de Brera (Milan, Italie), un musée d'art ancien et moderne. A Milan, deux laboratoires permanents et autonomes sont alors créés. Puis, Munari est amené à en réaliser à New York, en Espagne et au Brésil. En 1980, il est invité pour la première fois en France par la maison d'édition Les Trois Ourses, pour mettre en place des projets d'exposition. En 1987, il sera invité à imaginer un atelier de fabrication de livres avec des enfants à la médiathèque de la Cité des sciences et de l'industrie à Paris, un lieu où l'on s'intéresse à l'art industriel et à la construction d'objets. Rappelons qu'à cette époque, Munari était encore considéré comme un designer, un créateur d'objets avant tout.

C'est en constatant les « carences de la littérature enfantine de l'époque qui ne tient pas compte des besoins de l'enfant »²⁷¹ que Munari décide de créer des livres pour ce public. Son but est de créer des livres pédagogiques pour contrer les récits enfantins traditionnels faits de codes normalisés et répétitifs. Ces mêmes codes se répercutent sur la manière d'appréhender le livre. L'expérience du livre faite par les enfants et les adultes est très classique et suit presque toujours une logique de lecture textuelle. Or, ce qui compte vraiment selon Munari c'est de convoquer la pluralité des sensations et des sens, notamment celui du toucher.

*« Nous avons tous reçu une éducation de type littéraire. Dans cette éducation, les expériences visuelles et tactiles sont presque uniquement exposées par la parole. Si nous voulons garder la globalité de nos sens, nous devons, entre autres, nous occuper aussi de la perception tactile en tant que telle. »*²⁷²

Les livres d'artistes créés par Munari incarnent cette expérience tactile. Expérience qui se poursuit par les laboratoires, qui sont une sorte de prolongement de la démarche de l'artiste. L'un et l'autre ne doivent pas être séparés, ils se complètent. Ces laboratoires permettent donc de développer les sens, mais ils sont aussi une initiation à la création artistique, qui est absolument cruciale pour Munari. Lors de ces moments de création, l'artiste propose aux enfants des petits exercices simples, sans règles strictes, qui leur permettent de réaliser leurs

²⁷¹ Oricchio Selvaggia, *NVL : Des livres d'artistes pour les enfants*, Op. cit., p. 24

²⁷² Munari Bruno (propos repris sur le site Les pros de la petite enfance : <https://lesprodelapetiteenfance.fr/vie-professionnelle/paroles-de-pro/chroniques/les-chroniques-de-didier-heintz/les-ficelles-de-bruno-munari-par-didier-heintz>)

propres œuvres. Ces œuvres peuvent prendre la forme d'un livre. Par exemple, Munari donne aux enfants une feuille de papier et leurs propose d'agir sur elle de différentes manières. Avec les mains il est possible de plier, déplier, froisser la feuille. Avec une paire de ciseaux on peut jouer avec la lumière en ajourant, perçant, découpant la feuille. De cette seule et unique feuille, un livre peut apparaître grâce à un pliage ou à un morceau de fil. En 2004, les éditions Corraini éditent *I laboratori tattili*²⁷³, un des livres de la série sur les laboratoires de Munari. En 2011, la maison d'édition Les Trois Ourses traduisent et éditent une version française : *Les ateliers tactiles*²⁷⁴. Ce livre témoigne de l'importance du toucher dans la pédagogie et propose une multitude d'exercices à réaliser lors d'ateliers.

Chez Komagata, le point de départ de la création de ces ateliers est aussi le livre. Lors de sa première exposition, la directrice du musée veut évaluer l'impact des livres de Komagata sur les enfants. Pour se faire, elle met à leur disposition des cartes vierges dans une boîte en carton, ainsi que des crayons. Au sortir de l'exposition, les enfants peuvent créer une carte. Il s'est avéré que les cartes dessinées par les enfants étaient clairement influencées par les livres et le style graphique de Komagata. L'artiste décide donc d'organiser des ateliers pour comprendre ces influences et donner les clés et les outils aux enfants pour développer leur créativité.

*« Même si certaines personnes n'aiment pas lire les livres, même si certaines personnes ne sont pas douées en dessin, même si certains étudiants n'aiment pas suivre les règles, nous pouvons nous amuser en créant lors des ateliers. »*²⁷⁵

Le but de ces ateliers est aussi de montrer que l'art est plus vaste que le simple dessin. Combien d'enfants avons-nous déjà entendu dire qu'il ne sait pas dessiner et que l'art n'est donc pas fait pour lui ? Au travers des ateliers, les artistes aiguillent sans imposer, montrent différentes techniques pour mieux développer l'expression, et établissent des règles simples pour faire en s'amusant. Pendant les ateliers, Komagata propose par exemple aux participants, de découper des papiers et de les coller ensemble de telle sorte que le dessin n'intervienne pas. Par ailleurs, le but de Komagata est de partager un moment de création ludique avec les enfants mais aussi avec les parents. Selon lui, ces ateliers créatifs doivent être familiaux, pour que les adultes montrent aux enfants leur investissement dans l'activité.

²⁷³ Munari Bruno, *I laboratori tattili*, Corraini, 2004.

²⁷⁴ Munari Bruno, *Les ateliers tactiles*, trad. Italienne Mirabel Annie et Levecque Agnès, Corraini et Les Trois Ourses, 2011

²⁷⁵ Komagata Katsumi, *Le Mook*, Op. cit., p. 30

A notre connaissance, Louise-Marie Cumont ne réalise pas d'ateliers pour les enfants. Cependant, elle crée en 2014 un outil d'animation pour la petite enfance pour la Médiathèque départementale du Nord (MdN)²⁷⁶. Cet outil d'animation se présente sous la forme d'une malle contenant 6 livres en tissu, tous les albums de l'artiste parus chez MeMo et un tapis de lecture. Ce tapis de lecture unique nommé « Tissu d'histoires »²⁷⁷ est utilisé par les médiathèques pour aborder l'univers de Louise-Marie Cumont. Au premier coup d'œil, ce tapis étonnant fait référence à Magritte. Un gigantesque personnage central est entouré de petits bonhommes qui semblent tomber du ciel. Le buste de chacun de ces bonhommes se déplie à la manière d'un triptyque dont les motifs changent d'un personnage à l'autre. Celui au centre, imposant et sombre, renferme des secrets que l'enfant pourra découvrir au fur et à mesure. A commencer par son pantalon sur lequel des petites fenêtres s'ouvrent sur d'autres personnages. Toutes ouvertes, ces fenêtres transforment chaque jambe du pantalon en immeuble. Le buste se déplie lui aussi en triptyque. Sur le premier pan, une roue. Sur le deuxième, des poches permettent de ranger les livres de l'artiste. Au centre, un alphabet coloré. Ce tapis n'est pas un livre d'artiste à proprement parler mais il constitue un support d'activités à exploiter avec des bébés et des enfants pour aborder les livres de Louise-Marie Cumont. Il est régulièrement utilisé par les médiathèques comme un support précédant des ateliers créatifs, support servant à immerger l'enfant dans l'univers de l'artiste, et donc dans ses livres d'artistes.

Ces pratiques d'ateliers ne sont pas propres aux artistes. Auteurs et illustrateurs sont également de grands fervents des ateliers créatifs. Pour Sarah Cheveau, ces temps de partage autour du livre et de la création sont essentiels. Les ateliers permettent, dans un premier temps, d'apprendre aux enfants à observer. C'est par l'observation des gestes de l'animatrice qu'ils parviennent ensuite à produire quelque chose. Sarah Cheveau insiste bien sur le fait de montrer à l'enfant, non pas comment faire un objet, mais comment manipuler des outils pour faire cet objet. Dans un second temps, les ateliers permettent aux enfants d'exercer leur dextérité au moyen de différents matériaux. Selon l'animatrice, « c'est à travers l'observation et la manipulation que l'on apprend vraiment »²⁷⁸.

Dans le domaine de la littérature de jeunesse, de plus en plus de programmes d'ateliers se développent. Ils s'effectuent dans des structures propres au livre : des librairies, des

²⁷⁶ Réseau de bibliothèques du nord de la France.

²⁷⁷ Consulté sur le site : <https://mediathequedepartementale.lenord.fr/ressources/expositions-et-outils-d-animation-nc/tapis-lisettes-et-cie/pole-sud/2108-tissu-d-histoires-louise-marie-cumont>

²⁷⁸ Annexe n°1.

bibliothèques, des lieux dédiés spécialement à la rencontre entre le livre et la pratique. Les musées font également appel à des artistes du livre pour animer des ateliers de création. Citons par exemple le Centre Georges Pompidou à Paris qui, en 2010, a créé en son sein, l'Atelier des enfants.

« L'Atelier des enfants sensibilise les plus jeunes à l'art et la création. Les enfants expérimentent des gestes, manipulent des matériaux et organisent des compositions dans l'espace : ils explorent ainsi, de l'intérieur, la démarche d'un artiste. »²⁷⁹

Sophie Curtil, que nous avons évoquée dans le chapitre 4 comme une artiste incluant le tactile dans ses livres d'artistes pour enfants, a travaillé dans cet atelier. Les ateliers créatifs qu'elle réalise avec les enfants, au sein même du musée, lui inspirent une série de livres destinés à leur faire aimer l'art. C'est ainsi que naît la collection « L'Art en jeu », créée entre 1989 et 1996 en collaboration avec l'Ateliers des enfants et le service éducatif du Centre Georges Pompidou. Ces livres favorisent un premier regard sur les œuvres des artistes du XX^{ème} siècle où tableaux et sculptures se révèlent au fil des pages.

Pour ces artistes qui allient productions plastiques personnelles à des pratiques d'ateliers au contact du public, les livres d'artiste sont utilisés comme des supports didactiques. Ils interviennent avant et pendant chaque atelier comme des modèles d'inspiration pour les enfants, des exemples qui permettent d'aborder des concepts artistiques tels que la forme, la couleur, les matériaux, etc.

5.5. Conclusion

Tout le monde a un rôle à jouer dans le livre d'artiste pour enfants. L'enfant influence la création, il est une source d'inspiration pour ceux qui créent pour la jeunesse. L'adulte se fait prescripteur et médiateur des livres, c'est grâce à lui que l'enfant peut accéder au livre d'artiste. Enfin, l'artiste est le créateur de ces livres et peut les utiliser par la suite, comme des supports d'ateliers.

Par ailleurs, le livre d'artiste pour enfants naît d'un désir des artistes de changer la société. C'est pourquoi c'est le public jeunesse qui est visé, puisque ce sont bien les enfants

²⁷⁹ A retrouver sur le site du Centre Georges Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/fr/visite/enfants-et-familles>

qui constitueront les prochaines générations, celles qui apporteront des changements. Les artistes ont vu dans le livre un objet capable d'être esthétique et utile mais aussi un outil pédagogique permettant de réintégrer la pratique, de valoriser les expérimentations sensorielles qui sont le moteur de la connaissance, et de favoriser une première rencontre avec l'art.

Le livre d'artiste pour enfant est un point de départ. Il est un outil pédagogique implanté dans toute une démarche qui va au-delà du livre : la transmission par l'artiste d'une nouvelle forme d'éducation à travers l'art. Les ateliers sont donc le prolongement de cette démarche. Ainsi, pour que le livre d'artiste pour enfants atteigne son plein potentiel, il faut l'imaginer lié à toute cette dimension créative. Munari a été un des premiers artistes à intégrer des ateliers dans le paysage de la littérature jeunesse, il en a fondé les bases. Aujourd'hui, d'autres artistes du livre ainsi que des auteurs/illustrateurs perpétuent cette tradition, voyant eux aussi l'utilité et la force pédagogique de ces moments de création.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La première étape de ce travail a consisté à essayer de définir ce qu'est le livre d'artiste pour enfants, en passant préalablement par la définition du livre d'artiste tout court. Les avis des professionnels du livre et des historiens de l'art divergent concernant la définition exacte. La définition du livre d'artiste pour enfants ajoute une confusion supplémentaire à celle du livre d'artiste. Nous l'avons vu, il y a des livres fabriqués à la main, artisanalement, en tirages très limités. Ce sont par exemple les livres en tissu cousus main de Louise-Marie Cumont. Dans ce cas, il n'y a pas de doute à dire que c'est un livre d'artiste. Mais que penser des livres dont la fabrication est industrielle, avec de gros tirages, conformément à la définition dans les années 60 de Edward Ruscha qui est un des premiers artistes à avoir questionné le genre ? Nous pensons ici aux livres de Bruno Munari et de Katsumi Komagata dont les livres sont le fruit de nombreuses rééditions à gros tirages parfois, et fabriqués par des machines.

Plutôt que de donner une définition exacte du livre d'artiste pour enfants, nous l'avons confronté à l'album de jeunesse. Tous deux sont des livres dédiés au public jeunesse, pourtant, presque tout les oppose. D'abord, le livre d'artiste pour enfants a pour auteur unique un artiste plasticien, qui est le chef d'orchestre de toute la conception de son œuvre, une œuvre qui prend parfois la forme d'un livre, tandis que l'album est réalisé par un auteur/illustrateur dont le travail principal consiste majoritairement à faire des livres. Ensuite, le livre d'artiste pour enfants est un livre-objet dans lequel le travail plastique prend le pas sur le contenu. Les artistes s'éloignent des techniques matérielles traditionnelles du livre pour en imaginer d'autres avec des matériaux nouveaux, qui seront assemblés à la main ou par des machines. Ainsi, même si le livre final n'est pas l'œuvre originale, créée directement par la main de l'artiste, il se rapprochera au plus près du projet initial de celui-ci, contrairement à l'illustration originale de l'illustrateur qui subira de grandes transformations pour devenir une image dans l'album. Enfin, l'image figurative est très présente dans l'album tandis que les artistes valorisent plutôt les formes abstraites et géométriques comme éléments pédagogiques stimulant l'imagination des enfants. Dans ce travail, nous nous sommes donc cantonné au livre comme support de création d'un artiste plasticien, seul créateur de son livre, qui travaille le contenant et le contenu comme un tout indissociable, et dont la forme finale est un livre-objet à destination des enfants.

La question de l'accessibilité des livres d'artistes pour enfants ajoute une différence de plus avec l'album. Nous nous sommes d'abord rendu compte que cette question de l'accessibilité ne pouvait pas être séparée du livre d'artiste pour enfants lui-même. Il fallait donc, avant de pouvoir y répondre, passer par une autre conscientisation, celle que le livre d'artiste pour enfants est un objet double, voire triple. Il est à la fois un livre, une œuvre et un outil pédagogique. Par conséquent, sa place dans la société est triple elle aussi. Le livre d'artiste peut se trouver dans les librairies, comme dans les musées, mais aussi dans des structures publiques telles que les bibliothèques qui servent à faire le pont entre le livre et l'enfant. Là encore nous avons remarqué des particularités. Le livre d'artiste pour enfants ne se trouve pas dans toutes les librairies. Ceci s'explique notamment par son prix, sa rareté et son statut auprès d'un public qui le connaît, ou non. Dans les musées, sa place est parfois dans les collections, ou dans des expositions qui lui sont dédiées, parfois sa place est dans les centres de documentation du musée. Dans les bibliothèques, le livre d'artiste existe parfois comme un support d'animation. Cependant ces livres ne sont pas empruntables et ne sortent que rarement des étagères. Un premier fait étonnant soulevé par ces recherches sur les lieux qui tentent de favoriser son accessibilité est que le livre d'artiste pour enfants, même s'il est particulièrement destiné à ce public, ne se trouve jamais ou presque jamais entre leurs mains.

Nous avons aussi remarqué que le prix d'achat du livre d'artiste pour enfants, qui découle souvent de sa rareté, ne constitue pas un avantage à son accessibilité. Les maisons d'édition de livre d'artiste pour enfants sont rares et, sans elles, les rééditions, les traductions et la démocratisation des prix ne seraient pas possible. Car, si nous vu que le rôle de l'éditeur vis-à-vis de la création des livres est secondaire, ce sont cependant ces mêmes éditeurs et leur maison d'édition qui favorisent le développement des livres d'artistes pour enfants et qui les inscrivent dans le paysage du livre. Avec les Éditions du livre, maison d'édition récente qui tente le plus possible d'accorder un prix démocratique aux livres de son catalogue, nous nous tournons peu à peu vers une désacralisation du livre d'artiste.

Finalement, ce qui est intéressant n'est ni l'aspect livre, ni l'aspect œuvre du livre d'artiste pour enfants. D'une part, le fait que les artistes aient choisi le médium du livre n'est pas étonnant car le livre est pour l'enfant la première expérience des mots, de la vue et du toucher. D'autre part, le statut d'œuvre attribué au livre d'artiste pour enfants ne dépend pas vraiment des artistes, encore moins des enfants, mais des professionnels du livre ou de l'art qui ont décidé de lui attribuer cette position. Ce qui importe donc c'est le public de ces livres, et par extension, l'utilité pédagogique de ces livres auprès du public jeunesse.

Par conséquent, nous avons ensuite essayé de déterminer le potentiel pédagogique du livre d'artiste pour enfants. Ce potentiel pédagogique a été scindé en deux chapitres pour préciser le potentiel des livres d'artistes sans texte et celui des livres d'artistes tactiles attribués à la jeunesse.

Tout d'abord, le livre d'artiste sans texte s'adresse spécifiquement à l'enfant qui, ne sachant pas lire, est invité à se focaliser sur l'image. Jusqu'ici rien ne rend le livre d'artiste sans texte plus pédagogique que l'album sans texte, un genre à part entière déjà bien ancré dans le domaine de la littérature de jeunesse. Là où le livre d'artiste pour enfants est novateur c'est qu'il repousse les possibilités de lecture aux limites même de ce qu'est, dans l'imaginaire collectif, la lecture d'un livre. Ainsi, ce n'est pas l'image seule qui sera valorisée par le livre d'artiste pour enfants mais l'entièreté du livre-objet qui existe parfois comme une sculpture en trois-dimensions. Ce n'est pas le seul contenu du livre qui importe à l'artiste mais les liens qui peuvent exister entre ce contenu et la forme du livre. Ici, ce sont la matérialité du livre-objet, ses éléments constitutifs, et surtout le dialogue entre le fond et la forme qui constituent une première lecture. Les éléments de contenu tels que les formes, les couleurs, les motifs et la typographie sont autant d'éléments non textuels qui racontent ensuite une histoire.

Par ailleurs, les raisons pour lesquelles les artistes choisissent le médium du livre sans texte sont multiples. Les artistes souhaitent d'abord n'exclure aucun enfant pour que tous puissent appréhender le livre. Ensuite, c'est la rapidité de compréhension et la liberté d'expression qui sont visées par les artistes. Enfin, c'est le désir des artistes de proposer un objet que l'enfant pourra interpréter seul.

Nous avons également remarqué que la communication par la surprise est un outil souvent utilisé par les artistes car elle favorise le déclenchement d'un désir de parole chez l'enfant, de la même manière que les interactions familiales et les espaces de libre expression institués par l'adulte. L'utilisation de la surprise dans le livre est également cruciale pour Munari qui dit que c'est grâce à elle que l'enfant aimera les livres tout au long de sa vie.

Les artistes ne se limitent donc ni au texte ni au principe de la lecture linéaire. Ils ouvrent le spectre des possibles en prouvant que les pratiques de lecture sont vastes. Elles concernent l'image et toutes ses variations, les compositions des couleurs, le mouvement des formes dans la page, les motifs qui se répondent, la typographie comme élément graphique, les surprises

cachées dans le livre. La lecture peut également se faire par le biais des surprises contenues dans le livre ou du livre lui-même, qui, par sa forme, raconte déjà quelque chose.

Après avoir analysé le livre d'artiste sans texte, nous nous sommes penchés sur le livre d'artiste tactile. En littérature jeunesse, on parle d'« image tactile ». C'est, ici aussi, le contenu du livre qui sera conçu pour être tactile avec des morceaux de matières à toucher, des reliefs, des modules tels que les tirettes et les volets. Les livres d'artistes dépassent de nouveau la barrière du seul contenu en proposant des livres entièrement tactiles, des livres qui invitent le sens du toucher, qui le convoque comme un sens primitif. Le sens du toucher est presque inhérent au livre d'artiste pour enfants qui est, rappelons-le, un livre-objet qui doit être appréhendé comme un volume global. Dans ce volume global, chaque élément constitutif du livre peut également faire l'objet d'une démarche tactile. Couverture, pages et reliure s'inventent et se réinventent pas une variété de matériaux : le tissu chez Louise-Marie Cumont, les différents types de papiers chez Katsumi Komagata et toutes les matières possibles et imaginables chez Bruno Munari et ses *Prélivres*. Par ailleurs, les livres d'artistes pour enfants, en réinventant la matérialité du livre, questionnent par extension les positions de lecture à adopter pour appréhender l'objet ainsi que la manipulation du livre dans l'espace.

La question du handicap fait intervenir d'autres questionnements concernant le sens du toucher. Ces questionnements peuvent être liés à la limite pointée par certains professionnels concernant la valeur réelle du tactile dans les livres. Certains éditeurs d'albums n'hésitent pas à ajouter des éléments tactiles uniquement parce qu'ils ajoutent un côté esthétique à l'ouvrage et décuplent le désir d'achat du livre. Or, un livre qui s'inclut dans une démarche véritablement tactile met plus en valeur le sens du toucher que le sens de la vue. Les livres d'artistes ne sont pas toujours adaptés aux non-voyants mais parfois ils constituent une bonne base à une retranscription tactile. Avec certains des *Prélivres*, on est face à des objets qui peuvent convenir à l'enfant voyant comme à l'enfant non-voyant. Les livres de l'artiste Sophie Curtil eux, proposent une approche tactile spécifique aux non-voyants.

Pour résumer, ce qui est pédagogique dans le livre d'artiste pour enfants, c'est qu'il ouvre aux différentes possibilités de lecture, il favorise l'envie de communiquer chez l'enfant, il priorise l'expérimentation sensorielle à travers sa matérialité propre et sa dimension sculpturale, il réintègre la nécessité de proposer une manipulation intelligente et réfléchie qui permet de se figurer l'espace et les mouvements du corps, et surtout, il permet à l'enfant

d'appréhender le livre en parfaite autonomie. Pour finir, le livre d'artiste tente de s'adresser à tous les enfants du monde, sans barrière de langue et de culture, en proposant un design universel mais aussi en proposant des alternatives pour les enfants non-voyants.

La valeur pédagogique de ces ouvrages n'est donc plus à prouver. A cette valeur inhérente au livre, il faut ajouter le contexte artistique et créatif dans lequel le livre d'artiste pour enfants se développe, ainsi que les valeurs des artistes eux-mêmes. En effet, nous pourrions penser, dans un premier temps, que le livre d'artiste pour enfants sert simplement à initier les tout petits à l'art. Or, en réalité, le but de ces livres va au-delà de cette simple initiation. Le fait de créer des livres intelligents et compréhensibles en toute autonomie par les enfants est crucial pour Munari. Pour lui l'art sert à former des hommes à l'esprit ouvert, sensible et créatif, des hommes capables de s'entraider. Par extension, l'art sert à construire une société plus juste. Munari entre en contradiction avec la littérature classique pour la jeunesse qui, pour lui, forme non pas des êtres libres et sensibles mais des êtres conditionnés, inadaptés au changement. Pour contrer cette littérature, l'artiste quitte l'esthétisme traditionnel des albums classiques qui amènent l'enfant à s'identifier aux personnages, et propose des livres dont l'enfant est le protagoniste, il en est l'acteur. Ainsi, le livre d'artiste pour enfants est une ouverture à l'art mais c'est aussi une réflexion sur la société, à qui Munari veut foncièrement rendre service par le biais de son art.

Pour éveiller chez les enfants cette réflexion implicite sur la société et ses valeurs, Munari a initié les pratiques d'ateliers en créant les laboratoires, des lieux où l'art, le livre et les expériences créatives sont envisagés comme une nécessité pédagogique. Cette approche du laboratoire sera adoptée par de nombreux artistes du livre, portant les mêmes valeurs que celles de Munari. Le livre d'artiste pour enfants constitue donc une expérience du livre à part entière et tout le contexte de médiation qui l'entoure ne peut pas être séparé de lui. Pour que cette expérience du livre d'artiste pour enfants soit complète, nous avons remarqué enfin que l'implication de l'adulte est primordiale. Ainsi, si le livre d'artiste pour enfants est destiné à un public jeunesse, il doit aussi faire le pari de créer l'étincelle chez l'adulte pour que celui-ci désire le montrer aux enfants. C'est aussi dans cette dimension d'échange et de partage que réside le potentiel pédagogique de ces livres. Parents, professionnels du livre et de l'art, artistes et enfants partagent un moment privilégié de lecture et de création.

Une manière assez brève de clôturer ce travail serait de dire que le livre d'artiste ne doit pas être cadenassé à une catégorie. De la même manière qu'il est difficile d'enfermer les

artistes dans des cases, le livre d'artiste doit rester un livre-objet questionnant sans cesse les frontières de ses caractéristiques. Le livre d'artiste pour enfants est quant à lui un concept presque nouveau qui fait intervenir de nombreux paradoxes. En effet, le livre d'artiste pour enfants est devenu exactement le contraire de ce pour quoi il a été créé à l'origine. Il était destiné à accroître l'expérimentation tactile chez l'enfant. Il est aujourd'hui un objet que l'enfant ne peut pas toucher. Il devait être une production facilement accessible, pour qu'une majorité d'enfants puisse en faire l'expérience. Il est devenu une œuvre hors-circuit, difficile d'accès, privilégiant un public de niche. Il était destiné à faire sortir l'art des musées. Il y est aujourd'hui confiné. Ainsi, pour qu'il soit utilisé à sa juste valeur, il faut détruire ces paradoxes et œuvrer pour désacraliser cet objet, qui mérite, sans hésitation, toute notre attention.

Connu marginalement, c'est pourtant un objet unique qui triangule l'art, le livre et l'enfance. C'est un objet fascinant mais aussi amusant, proche du monde de l'enfance. Les enfants sont des êtres curieux et joueurs. Acceptons donc cette imprévisibilité et cette folie, afin de comprendre ce qu'il y a de magique et de précieux dans les livres d'artistes pour enfants.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Beaud Stéphane et Weber Florence, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, La Découverte, 2003.

Elzbieta, *L'enfance de l'Art*, Rouergue, 2014.

Georges-Majerus Malou, *Livres illustrés et livres d'artistes*, Bibliothèque nationale du Luxembourg, 2002.

Heinich Nathalie, *L'épreuve de la grandeur : prix littéraires et reconnaissance*, Découverte, 1999.

Karine Nedoncelle, *La structuration de l'espace à l'école maternelle : une approche multi-sensorielle*, Education, 2019.

Lejeune Christophe, *Manuel d'analyse qualitative, analyser sans compter ni classer*, De Boeck Supérieur, 2014.

Liégeois Catherine, *L'art du livre tactile*, Paris, Gallimard, coll. « Alternatives », 2017.

Mœglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Mot et le reste, et la Bibliothèque nationale de France, 2012.

Mœglin-Delcroix Anne, *Livres d'artistes : l'invention d'un genre, 1960-1980*, Bibliothèque nationale de France, coll. « Cahiers d'une exposition », 1997.

Munari Bruno, *De choses et d'autres (1980)*, Pyramyd, 2016.

Nières-Chevrel Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier jeunesse, 2009.

Prince Nathalie, *La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, 2e éd., Armand Colin, Paris, 2015

Perrot Jean, *Du jeu, des enfants et des livres à l'heure de la mondialisation*, Paris, Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », 2011.

Spinelli Patricia, Benchetrit Karen, *Montessori, un autre regard sur l'enfant : La pédagogie Montessori, la clé de l'épanouissement de votre enfant*, Poche Marabout, 2016.

Trebbi Jean-Charles, *L'art du pop-up et du livre animé*, Paris, Gallimard, coll. « Alternatives », 2013.

Revue

Association des Bibliothécaires de France, *Bibliothèque(s) : Livres d'artistes*, n°10, août 2003.

Hors cadre[s] : L'album sans texte, n°3, octobre 2008.

Hors cadre[s] : L'objet livre, n°19, octobre 2016.

Hors cadre[s] : Art & Albums, n°24, avril 2019.

Les Trois Ourses, *Le Mook : Quand les artistes créent pour les enfants*, Autrement, 2008.

Nouvelles du livre jeunesse : Des livres d'artistes pour les enfants, n°208, juin 2016.

Articles

Barth Britt-Mari, « Jerome Bruner : L'enfant en quête de sens », dans : Martine Fournier éd., *Les Grands Penseurs de l'éducation*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Petite bibliothèque », 2018, p. 133-137. DOI : 10.3917/sh.fourn.2018.01.0133. URL : <https://www.cairn.info/les-grands-penseurs-de-l-education--9782361064655-page-133.htm>

Gaiotti Florence, Chantal Lapeyre-Desmaison, Brigitte Marin, « Les nouveaux livres-objets », *Le français aujourd'hui*, vol. 186, no. 3, 2014, pp. 3-9.

« La pédagogie Froebel », article trouvé sur ESPRIst Uliege : https://www.esprist.uliege.be/cms/c_11276332/fr/esprist-publications

Latil Céline, « Des éditions d'artistes au MAC VAL », *Nouvelles du livre jeunesse*, n°208, juin 2016.

Linker Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, no. 2, 2008, pp. 13-17.

Lortic Élisabeth, « Des livres pour enfants faits par des artistes », *Bibliothèque(s) La revue de l'Association des Bibliothécaires de France*, n°10, août 2003.

Mira Pons Michèle, « Trois éditeurs de livres d'art pour la jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, n°246, 2009, pp. 119-124.

Quignard Marie-Françoise, « Quelle mission pour les bibliothèques ? », *Bibliothèque(s) : Livres d'artistes*, n°10, août 2003.

Catalogues d'exposition

« Livres d'enfances » organisée par Pays-Paysage Centre national du livre d'artiste, 1998.

« Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist », C'Mine (Genk, Belgique), 2023.

Sites internet des maisons d'éditions

Corraini Edizioni : <https://corraini.com/>

Éditions du livre : <https://www.editionsdulivre.com/en/>

EXTRA, éditeurs d'espaces : <http://associationextra.fr/?p=61>

Les Doigts Qui Rêvent : <https://ldqr.org/>

Les Grandes Personnes : <https://www.editionsdesgrandespersonnes.com/>

Les Trois Ourses : <https://lestroisourses.com/>

Maeght editions : <https://www.maeght.com/editions/default.asp>

One stroke : <https://www.one-stroke.co.jp/komagatadesign-about?lang=en>

Zeug : <http://www.zeug.fr/>

Sites internet

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L.)
<https://www.cnrtl.fr/etymologie/lecture>

Guide Montessori : <https://guide-montessori.fr/methode-montessori/>

Le blog de Sophie Van Der Linden : <https://www.svdl.fr/svdl/index.php?post/2018/06/12/album-sans-texte>

Vidéos et podcasts

Centre Pompidou, « L'atelier des enfants : Présentation », 2012, consulté sur le site du Centre Pompidou à l'adresse : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/iBt4I9U>

Laboratorio Beba Restelli, « Bruno Munari », consulté sur youtube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=MKvh1mAcLjw>

Laboratorio Beba Restelli, « Bruno Munari al Laboratorio Beba Restelli », consulté sur Youtube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=PcFNGMcfjBc>

Metamorphosi Editrice, « GIOCARRE CON L'ARTE -1990- », consulté sur Youtube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=il1Mt0-auNQ>

NABA Nuova Accademia di Belle Arti, « Interview with Bruno Munari », consulté sur Youtube à l'adresse : https://www.youtube.com/results?search_query=bruno+munari

ANNEXES

ANNEXE n°1 – Entretien avec Sarah Cheveau

Ton travail d'animation avec les enfants inspire-t-il ta pratique plastique et tes livres destinés à la jeunesse ?

Complètement, pour plusieurs raisons. J'ai besoin de faire un art adressé, que je partage parfois en « live ». C'est la raison pour laquelle je continue à faire des animations : parfois, j'ai la sensation qu'être seule dans mon atelier perd de son sens. La dimension qui me plaît le plus, est celle d'avoir cette réaction vive et cette fraîcheur que les enfants ont dans le regard vis-à-vis des activités que je leur propose. Cela me nourrit beaucoup et me donne des idées. J'aime aussi tout ce que je n'ai pas anticipé, les réactions auxquelles je ne m'attendais pas. J'ai alors l'impression d'être avec eux dans un mode de communication autre que le simple langage. Le fait de construire ensemble un objet artistique, en passant par des histoires que je leur ai lu avant, cela créer presque un rapport égal au niveau des intelligences. Parfois, j'ai l'impression d'être au même niveau qu'eux puisque nous partageons une action commune et nous réagissons ensemble à l'activité. Ce ne sont plus des enfants et un adulte, ce sont des personnes en train de parler d'un sentiment, d'une émotion, d'un plaisir ou d'une technique.

Ayant fait l'agrégation, j'ai également travaillé avec des secondaires ou des étudiants du supérieur. J'aime donc beaucoup la pédagogie en générale.

Qu'est ce qui te plaît le plus dans les livres de Munari ?

Je le connais depuis très longtemps. J'ai développé un intérêt pour les livres d'artistes, il y a 15 ans, en entrant à l'ERG (école de recherche graphique basée à Bruxelles). Je me rends compte que ce qui me plaisait au début n'est pas forcément ce qui me plaît maintenant. Avec l'atelier qu'on a réalisé toutes les deux, j'ai encore redécouvert des choses. Ce qui a été édité de Munari depuis, sont des monographies, ainsi que ses pratiques d'ateliers qui sont très inspirantes.

Ce qui m'a le plus plu au début est sa collection de grands livres blancs avec les fenêtres (*Le prestidigitateur jaune*, *Le marchand d'animaux*). Je trouve les illustrations très belles, le format du livre est reconnaissable et les collages sont supers simples. La magie du livre est complète. Les petites fenêtres et les pages qui ne sont pas découpées au même format servent vraiment l'histoire et participent à des petites magies qui me rappellent les livres de quand j'étais petite et qui me plaisaient beaucoup. J'aimais aussi *Dans la Nuit noire*. Il fait de ce livre une expérience magique, avec des techniques simples : la grotte est réalisée avec du papier gris texturé, l'eau avec des feuilles de calque.

J'ai connu les *Prélivres* plus tard, sans m'y attarder. Je les ai redécouverts à travers l'atelier et c'était super de pouvoir les partager avec les enfants. Même si c'est un objet plus théorique j'aime le *Livre illisible MNI*.

Aujourd'hui, ce sont ses livres sur les ateliers qui me plaisent : *Dessiner le soleil*, *Dessiner un arbre*, *De loin on dirait une île*. Il s'empare du monde en finesse et en simplicité. Il a également beaucoup partagé son expérience des ateliers de dessins. Ces réalisations en tant que designer me fascinent aussi. Son appréhension des matériaux est très intéressante. Je te conseille son livre *Les ateliers tactiles*. Je crois que ce qui me plaît le plus aujourd'hui est de voir l'intégralité de sa pratique.

Trouves-tu qu'il manque un aspect sensoriel dans les livres « classiques » pour la jeunesse ?

Je trouve que l'aspect sensoriel est mal abordé dans l'album jeunesse. Et en même temps je trouve que le livre est aussi une façon de s'extraire du monde. J'aime bien le contact direct avec le monde et les choses et lorsque j'entre dans le livre, être dans une autre dimension où je peux m'en éloigner un peu pour repenser à ce que je fais. Par ailleurs, je trouve que certains livres tactiles sont mal faits, juste pour dire à l'enfant « tu peux toucher » mais sans apporter de véritable réflexion autour de l'objet. Certains livres ne sont pas soignés, ni au niveau de la qualité, ni au niveau de la forme, et la manipulation n'est pas du tout pensée pour un public d'enfants, elle n'est ni agréable, ni intelligente.

Peux-tu me donner un exemple d'album qui, selon toi, répond aux attentes tactiles et de manipulation ?

Prendre et donner, de Lucie Félix. Il n'est pas réalisé dans plusieurs matières, mais la poésie de la manipulation est intelligente, fine et très adaptée.

Crois-tu que cet aspect sensoriel soit crucial dans le développement et l'éducation de l'enfant ?

C'est un aspect que l'on a trop longtemps délaissé. En ce moment, je suis attentivement de nombreuses études sur des découvertes liées. Elles disent qu'il faudrait estimer que nous possédons un sixième sens qui est le sens de la localisation. Si l'on ne conçoit pas son corps dans l'espace, alors on ne peut pas se repérer par rapport à soi-même, aux autres, aux objets. La manipulation et la dextérité seraient donc des sens très importants pour nous conduire à la compréhension du monde. Avec les écrans et nos vies trop éloignées d'un environnement naturel, on perd des modes de pensées et d'intelligence.

Ce sixième sens de la localisation est donc très lié aux ateliers.

Complètement. Pour moi c'est aussi un apprentissage. Faire des ateliers, manipuler soi-même, c'est montrer que l'on est capable de tout faire, d'avoir une expression personnelle dans de nombreux champs, avec en plus un côté presque méditatif. Les enfants peuvent aussi exercer leur dextérité avec plusieurs matériaux différents. C'est aussi important que l'animateur ou l'animatrice montre à l'enfant, non pas comment faire l'objet, mais comment manipuler les outils pour faire l'objet. Moi je le fais à chaque fois. Ils peuvent ainsi observer, regarder puis être dans l'action, dans le faire. Pour moi c'est à travers l'observation et la manipulation que l'on apprend vraiment. Pour résumer, notre appréhension du monde doit passer par tout notre corps, par la vue dans un premier temps, mais aussi par la manipulation et les sens.

ANNEXE n°2 – Entretien avec Alexandre Chaize

Je voudrais commencer en lisant la définition des Éditions du livre trouvée sur le site internet : « Éditions du livre est une maison d'édition indépendante qui publie des livres d'artistes pour enfants. La poétique de la manipulation de l'objet-livre dialogue avec son contenu. La forme du livre, c'est le fond ». Selon quels critères définissez-vous un livre comme étant un livre d'artiste pour enfants ?

Pour moi, la raison de cette appellation est historique, presque d'ordre pratique. Les Éditions du livre ont d'abord existé de 2011 à 2013 en tant que maison d'édition de fanzines, qui expérimentait des objets imprimés. En 2013, j'ai publié la première édition de *Dans la lune*. Je me suis alors retrouvé dans des salons, à vendre des ouvrages tout à fait hétéroclites allant de l'illustration, à des objets plus proches du Comix ou de l'art contemporain. Je me suis rendu compte de la stupéfaction des gens devant une telle variété d'ouvrages. C'est en partie cette réaction qui m'a poussé à rediriger mon choix éditorial. À l'époque où j'ai commencé en tant qu'éditeur, l'association Les Trois Ourses, à Paris, disait diffuser des livres d'artistes pour enfants. Très honnêtement, j'ai simplement repris cette appellation-là. Dans mon cas elle était pertinente parce que j'estime, qu'au-delà du fait que les livres que je publie sont des livres pour enfants, ce sont aussi des livres d'artistes pour la raison suivante : dans un livre plus « classique » qui mélange texte et image, ou parfois simplement de l'image, cette dernière sera très souvent préexistante au livre. C'est-à-dire que, dans la majorité des cas, l'image sera réalisée par l'illustrateur, puis scannée, puis reproduite dans le livre. Le livre deviendra donc l'espace de reproduction d'un

dessin préexistant. Dans mon cas, il n'y a jamais d'éléments préexistants au livre. Tous les éléments sont construits graphiquement pour le livre lui-même et se résument à un fichier informatique qui n'a aucun intérêt en tant que tel, en tant qu'original. Pour *Bloom*, même si Julie Safirstein a préalablement fait des formes noires manuellement, qui ont ensuite été converties dans un logiciel informatique pour apposer les couleurs Pantone, cela ne veut pas dire que ces formes manuelles existent en tant qu'œuvres. Cela signifie juste qu'une sorte de fichier technique préexistant va donner lieu à l'œuvre finale qui est le livre d'artiste. J'entends donc l'appellation livre d'artiste comme un livre étant le support ET l'œuvre finale. C'est l'appellation qu'a pu donner Ed Ruscha dans les années 60. Je me sens proche de cette filiation du livre d'artiste, à savoir le moment où Ed Ruscha a décidé d'utiliser ses photographies pour ses livres d'artistes. Ce qui importait avant tout, c'était l'œuvre finale soit : le livre. Dans l'esprit des gens, le livre d'artiste est connoté fin XIXe siècle, à savoir un texte illustré par un artiste. C'est la vieille définition. À partir des années 50, 60, grâce entre autres à Ed Ruscha, elle évolue, elle prend sa connotation actuelle dans laquelle le livre fait œuvre.

De manière générale, le livre d'artiste est un objet rare et coûteux. Chez les Éditions du Livre, les ouvrages me semblent plutôt abordables. Pourquoi ce choix ?

Ce curseur de la préciosité du livre a également évolué dès les années 60, avec Ed Ruscha. Photographe de profession, il s'est fait connaître grâce à ses livres, notamment *Nine swimming pool and a broken glass*. Dans ce livre de 64 pages, on retrouve beaucoup de

pages blanches, ce qui est assez étonnant. Lorsqu'il a commencé à publier ses livres d'artistes, les premières éditions étaient tirées à 1000 ou 2000 exemplaires, avec sûrement quelques exemplaires signés même si ce n'était pas son but initial. Les premiers exemplaires étaient donc relativement accessibles, et étaient imprimés industriellement. Cette question de l'impression marque aussi une grosse différence. En effet, jusqu'ici, le livre d'artiste était imprimé avec des techniques dites artistiques. Ed Rusha lui, a tout d'un coup utilisé les mêmes moyens de production que n'importe quel ouvrage standard du commerce : impression offset, dos carré collé, avec un rendu final presque « bas de gamme ». C'est à ce moment-là qu'il a changé les curseurs du livre d'artiste. En tant qu'éditeur, je me situe là : j'utilise les mêmes machines, les mêmes moyens de production que les éditeurs classiques mais je les utilise de manière plus expérimentale.

La question du prix est plus politique. Cette année 2023 est la première année où je me suis versé de l'argent en tant qu'éditeur aux Éditions du Livre, parce que j'ai transformé l'association en société. Pendant 10 ans j'ai été bénévole. Me dire que je vends des livres accessibles au plus grand nombre est le contrecoup d'un choix esthétique et politique. Cependant, 25 euros restent pour certain, une somme assez conséquente. Je le remarque lorsque je participe aux salons du livre. Si j'avais voulu jouer le jeu économique, en prenant en compte le coût de production des ouvrages, je les vendrais 50 ou 60 euros. C'est aussi un choix éthique.

J'ai vu sur le site internet que vous organisiez aussi des expositions autour des livres édités. Dans les albums de jeunesse « classiques », des expositions sont rarement organisées autour de

l'album seul. L'exposition va plutôt traiter d'une thématique particulière (par exemple le conte) ou revenir sur toute la production d'un auteur/illustrateur. Or ici, vous proposez des expositions centrées autour du livre en tant qu'œuvre finale. Pourquoi réaliser ces expositions ? Pensez-vous que ça ajoute une sorte de plus value au livre ?

Dans le domaine des éditeurs classiques, c'est vrai que ce qui est souvent présenté lors d'expositions sont les originaux, un peu trop sacralisés d'ailleurs, alors qu'ils ont été réalisés pour un livre. Les gens sont ravis de voir les originaux, alors que l'objet final est un livre massivement reproduit. C'est un paradoxe.

Dans mon cas, les expositions sont venues à la fois des invitations, qui ont permis de créer des expositions et à la fois de la singularité de mes ouvrages. À savoir qu'ils sont parfois proches du graphisme, parfois proches du livre pour enfant plus classique. J'ai également un background lié à l'art contemporain puisque j'ai étudié à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Cette notion d'exposition m'a donc toujours intéressé. La première fois que j'ai eu l'occasion de mettre en scène des ouvrages, est lorsque Le Signe²⁸⁰ m'a invité à réaliser leur parcours jeunesse en 2020. Je me suis alors trouvé dans un cas où je n'avais pas les originaux à présenter, seulement les ouvrages. Or, on me demandait de remplir 400 m². J'avais également très peu d'ouvrages, 13 pour être exact. Il fallait entrevoir la chose autrement. Cela faisait longtemps que je souhaitais créer une sorte d'agrandissement des ouvrages, où chaque mise en scène mettraient en regard l'ouvrage en papier de taille réelle et son agrandissement. *Hello*

²⁸⁰ Le Signe - Centre National du Graphisme (Chaumont, France)

Tomato, est donc devenu un grand leporello en échelle 1, où les enfants pouvaient prendre en main des cartes de leur taille. Au sol, le livre original était posé sur une grande moquette en forme de tomate. Pour chaque module d'exposition, l'idée était de présenter le livre et son agrandissement. Mais certains ouvrages fonctionnaient autrement. *Au soleil* et *Dans la lune*, étaient par exemple présentés de manière plus muséale. J'ai choisi de présenter le cycle complet du livre exposé au mur. Pour les lunes, j'ai cloué 30 livres au mur pour reproduire le cycle lunaire reproduit dans l'ouvrage. L'opposition la plus grande a été pour ce petit ouvrage qui tient dans une poche : *Matriochka*. Nous avons réalisé, en bois, une grande Matriochka de 3 mètres 50 de haut, qui devenait une cabane dans laquelle les enfants pouvaient entrer. Je trouvais ce type de contraste impressionnant. Une sorte de spectacle s'est créé, avec des codes esthétiques différents, inclus cependant dans un parcours assez classique : entrer dans une salle et être dans un univers graphique qui représente les Éditions du livre. L'exposition est donc une manière de proposer le livre et son extension.

Le sens du toucher a-t-il une importance dans ces expositions, et dans les livres ?

Avant de parler de tactile, je parlerais plutôt de matière. C'est un aspect très important si on se penche sur l'histoire du livre imprimé actuel. Il y a 10 ans, tout le monde pensait que le livre allait disparaître du fait de l'arrivée des tablettes et des livres numériques. Cela a sûrement dû faire évoluer le domaine des livres de textes. D'un autre côté, un accent a tout d'un coup été mis sur l'objet livre en terme qualitatif. Prenons l'exemple des livres de cuisine, qui sont devenus super beaux, super designs. Ainsi, lorsqu'on me pose la question : « Pensez-vous que le livre numérique va mettre fin au livre classique ? »,

je réponds que je n'y crois pas du tout. Je crois que le numérique est simplement un autre support. La proposition d'une tablette numérique est différente, elle montre quelque chose d'animé. Le livre, lui, questionne avant tout le livre en tant qu'objet. C'est avant tout du papier, des codes précis, une couverture, des pages que l'on tourne et une matérialité très codée et historique. Il ne s'agit donc pas de se dire que l'on se repose sur quelque chose d'ancien, mais de s'intéresser à cette matérialité. La matérialité et le tactile sont donc inhérents à l'objet livre et c'est ce que j'essaie d'interroger. Forcément dans *Hello Tomato*, le jeu sur la manipulation du livre est important. On y trouve le déploiement d'un leporello et un jeu avec des cartes. Cette manipulation est toute aussi importante dans *Zoo In my hand* dans lequel on doit découper des formes. Elle l'est de manière plus conceptuelle dans des ouvrages d'images comme *Aquarium* de Fanette Mellier. La translucidité du papier va faire que les silhouettes du recto vont se mélanger aux couleurs du verso quand la lumière va passer au travers. C'est une autre manière de jouer avec la matérialité du livre. Avec des ouvrages comme *Dans la lune* ou *Matriochka* on trouve plutôt un jeu sur l'impression. Ça me permet de revenir sur ce que je disais au début à propos du livre d'artiste : les fichiers préexistants n'ont pas d'intérêts, l'intérêt réside dans le livre imprimé, l'expérimentation imprimée. Je remarque que lorsque les gens prennent en main *Dans la lune*, ce qu'ils trouvent beau est la magie des couleurs et les textures de l'encre sur le papier. C'est ça qui les fait vibrer. Ça signifie donc que tout se passe, soit au niveau de l'espace imprimé, soit au niveau de la forme objet du livre qui implique une manipulation. C'est très prégnant avec *Bloom*. Lorsque le livre est à plat, il forme un quart de cercle qui ne laisse rien présager de fou. Mais lorsque les gens le prennent en main, le livre se

développe comme un pop-up, comme un bouquet de fleurs. Alors, la magie opère. C'est pourquoi ce livre a très bien marché. Visuellement il utilise les codes du livre : du papier qui peut être plié et collé d'une certaine façon mais parmi d'autres il a cette forme de bouquet de fleurs.

Dans la transition et la translation au niveau des expositions, il y a des choses que j'ai essayé de retranscrire également. Pour *Hello Tomato*, la règle du jeu était la même dans le livre et dans l'agrandissement : celle de manipuler une carte à échelle humaine. Pour d'autres ouvrages il s'agissait de pouvoir manipuler le livre. Dans la grande cabane de Matriochka nous avons créé des petits flyers sur lesquels les enfants pouvaient colorier, à la loupe, des matriochkas mesurant 6 mm de haut. Ce que j'ai finalement trouvé le plus complexe était de déterminer quelles activités et quels événements nous pourrions mettre en place dans l'exposition, afin d'avoir une vision autre que la vision muséale classique. Tout reposait donc sur cette question : Quel événement pourrait dans un premier temps retenir les enfants dans l'exposition, et dans un second temps les faire interagir avec l'objet pour qu'ils saisissent la spécificité de l'ouvrage, ou la spécificité de l'action demandée ?

Récemment Vincent Mathy a lui aussi réalisé un parcours jeunesse à Chaumont. Il s'est encore plus orienté vers le jeu. C'est un artiste qui a fait quelques ouvrages mais son travail se développe surtout autour de l'objet ludique. L'intégralité des éléments intégrés au parcours étaient des éléments de jeu avec lesquels les enfants pouvaient interagir.

Pouvez-vous me parler des ateliers créatifs qui sont organisés par les Éditions du livre ? J'ai l'impression que c'est assez nouveau de combiner

l'édition de livres originaux avec des ateliers, et d'inclure des livres dans des processus créatifs. Qu'en pensez-vous ?

En réalité nous organisons des workshops plutôt que des ateliers. C'est un autre registre. Ici aussi la notion de matérialité est importante, parce que le but est que les étudiants produisent quelque chose. *Hello Tomato* est né d'un workshop pour étudiants réalisé en 2016. Je leur avais demandé d'imaginer un ouvrage capable de susciter l'intérêt d'un enfant, tout en sachant que le rendu se faisait en école maternelle. Pendant 3 ou 4 jours les étudiants ont donc imaginé un ouvrage, l'ont réalisé plastiquement et se sont finalement rendu dans des écoles maternelles. Ils ont posé leurs réalisations sur des tables, un peu comme on pourrait faire dans une école d'art. Mais je ne voulais pas être le seul juge de ce rendu final. Ce qui m'intéressait c'était l'idée que les enfants, d'après leurs ressentis, puissent valider ou invalider les projets. Les enfants sont donc arrivés dans la salle. Les étudiants les regardaient. Il n'y a rien de plus terrible que le regard d'un enfant, parce qu'il y a certains ouvrages qu'ils n'ont absolument pas regardé, par manque d'intérêt. Et inversement, certains projets ont vraiment suscité leur intérêt. Ils ont réellement joué avec. Parfois, ils se sont carrément approprié le livre, en voulant lire des pages. Lorsque les livres étaient muets, ils voulaient l'expliquer à l'ensemble des étudiants. C'était rigolo. À la fin du workshop, j'ai proposé à Marion et Camille de publier *Hello Tomato* parce qu'il correspondait exactement à ce que je cherchais et que les enfants l'avaient adoré. Pendant les 6 mois qui ont suivi, nous avons retravaillé ensemble le design de l'ouvrage, afin qu'il soit du même niveau, graphiquement parlant, qu'un ouvrage de Fanette Mellier. C'est ainsi que l'ouvrage est né.

Les workshops ne concernent donc que des étudiants, jamais d'enfants ?

Non. Mais on confronte le travail de l'artiste au regard de l'enfant. Si je devais refaire un autre workshop, je garderais le même intitulé parce que je le trouvais bien équilibré par rapport à ce que je produis en tant qu'éditeur, à ce que j'attends d'une production pour enfant et à la manière dont ça peut intéresser celui-ci. Ce que j'aime dans l'immédiateté du regard de l'enfant, c'est qu'elle est la même que celle à laquelle je suis confronté en tant que vendeur de livres à un public. Cette immédiateté est possible notamment parce que mes ouvrages sont sans texte et naviguent dans le monde entier facilement. C'est un avantage. Somme toute, il faut que les gens comprennent rapidement le concept du livre. Je tente de le faire au mieux pour chaque ouvrage, à savoir que les gens puissent comprendre, en 1 ou 2 images, comment fonctionne le livre et qu'il puisse déclencher un désir d'achat à l'autre bout du monde. Selon moi, un livre est réussi, je le vois d'autant plus sur les salons, lorsqu'il s'agit d'expliquer en une phrase le principe du livre, ou que le livre puisse s'expliquer tout seul. Avec *Matriochka* par exemple, c'est sa petite taille qui attire les enfants et les adultes. Les adultes ont d'abord un visage un peu fermé lorsqu'ils le prennent en main, puis dès qu'ils feuilletent quelques pages et qu'ils comprennent la règle du jeu, à savoir que les matriochkas vont réduire de taille de page en page, ça les fait sourire. A 100 pourcents, un rictus apparaît sur le visage fermé de l'adulte. Ça veut bien dire que la règle du jeu est comprise immédiatement.

Pour moi c'est donc important que pour chaque ouvrage, il y ai une sorte d'intuition. Que l'appréhension et le sujet du livre soient intuitifs. D'autant plus que mes ouvrages n'ont aucun texte pour soutenir l'image. Sachant que pour réaliser un livre d'images, il

ne s'agit pas de reproduction. Or, je me suis souvent retrouvé dans ce cas de figure. Pour reprendre la problématique du livre d'artiste, on m'a souvent proposé des images à reproduire, qui auraient donné à la fin un cahier de dessins. Ça ne m'a pas intéressé car un cahier de dessin n'est pas un livre d'artiste en tant que tel. C'est un support de dessin, un support de peinture préexistante. Or ce qui m'intéresse c'est que chaque livre ne soit pas un support mais qu'il porte une idée, un concept. Tout en réussissant à trouver un concept qui ne soit pas illisible. Prenons l'exemple des livres d'artistes d'art contemporain, dans la majorité des cas, ces livres sont fortement liés à la connaissance préexistante de l'œuvre de l'artiste. Par exemple, les ouvrages de Ed Ruscha seront mieux compris si l'on connaît en amont son œuvre. Dans mon cas, je ne peux pas me reposer là-dessus. Je ne peux pas dire au public d'aller découvrir l'œuvre intégrale de Fanette Mellier pour comprendre tel ou tel ouvrage en particulier. Je dois donc trouver un concept immédiat pour que les gens puissent directement apprécier l'ouvrage réalisé par l'artiste. Peu importe qui réalise le livre, ce qui importe c'est que le concept soit fort, immédiat, et qu'on le comprenne mondialement en termes d'image et d'appréhension. Il faut que l'œuvre se suffise à elle-même.

Mon axe de recherche principal se situe dans la question suivante : Comment faire coïncider le travail d'un artiste que j'aime à un projet conceptuel et éditorial ? La raison pour laquelle j'édite peu de livres réside dans mon envie que chaque livre fonctionne. Les éditeurs classiques sont sous la contrainte de sortir 8 à 16 livres par an. Ils sont aussi poussés par leurs diffuseurs afin de faire de l'argent et en vivre, ce qui répond à la logique. Mais, lorsqu'on publie 8 à 16 livres par an, on est conscient que tous n'ont pas le

même niveau. J'essaye de mon côté de me restreindre aux livres les plus pertinents. Tout en sachant que dans ma bibliographie, il y en a quelques-uns qui sont plus forts que d'autres. Ça fait aussi partie du jeu.

Vous avez brièvement évoqué le livre muet. Quels sont ses avantages d'après vous ? Et pourquoi avoir choisi de n'éditer que des livres sans texte ?

Ça n'a pas été un calcul. Je ne me sens juste pas plus à l'aise avec du texte. J'ai un rapport plus intuitif à l'image et à la musique. C'est ce qui m'aide à l'abstraction. Dans l'abstraction, la notion de sens est un peu mise en retrait. Le texte n'est pas quelque chose vers lequel je me suis tourné naturellement, les livres d'images se sont donc imposés par défaut. *Panorama*²⁸¹, le dernier livre que nous avons réalisé Fanette Mellier et moi, sort du domaine du livre d'artiste. Il se réfère plus selon moi aux albums sans texte, supports classiques dans le livre jeunesse. Toute une partie du livre jeunesse est d'ailleurs catégorisée de « livres sans texte » et sont des albums. Anne Brouillard en a réalisé beaucoup. Ces ouvrages dit « sans texte » questionnent la mise en place d'une narration avec seulement une succession d'images. Fanette Mellier a poussé cette idée à l'extrême en répétant une même image 24 fois. Ici, c'est la narration colorée qui va faire évoluer l'histoire du livre. Cette expérimentation permet de questionner les livres sans texte.

²⁸¹ Mellier Fanette, *Panorama*. Editions du livre, 2022

ANNEXE n°3 – Entretien avec Michel Defourny

Ma première question concerne simplement la définition du livre d'artiste, la vôtre. Et les critères qui, selon vous, permettent de faire basculer le livre d'artiste dans le monde du livre d'artiste pour enfants.

Vous avez sans doute déjà consulté les livres de Anne Moeglin-Delcroix. J'ai également déposé cet ouvrage aux A.T.I. : *Livres d'enfances*²⁸² afin que vous puissiez le consulter. Il était publié par Pays-Paysage, Centre national des livres d'artistes. L'intitulé « Livres d'enfances » est ambigu. On commence par un article de Anne Moeglin-Delcroix : « De l'alibis à l'utopie dans le livre d'artiste ». Elle a une vision très cadrée du livre d'artiste. Elle écrit : « En toute rigueur, si le livre pour enfant est bien un genre avec ses caractéristiques et son histoire, le livre d'artiste pour enfants n'en est pas un ». Elle le conteste donc fondamentalement. Je crois qu'il faut en tenir compte. Pour elle, les livres d'artistes sont avant tout des œuvres sous forme de livre. C'est sa définition. Je crois qu'il faut que vous abordiez cet article, qui, même s'il date de 1998 est un article de référence selon moi. C'est d'ailleurs à peu près à ce moment-là que l'on commence à parler de livre d'artiste pour enfants. Même si les Munari existent depuis bien longtemps, on ne parlait pas encore de livre d'artiste, on parlait de livre de designers. Munari n'était même pas considéré comme un artiste, mais comme un touche-à-tout. Cela concerne toujours le principe de hiérarchisation. Il faut savoir qu'à l'époque, quand on travaillait pour l'enfance, on n'était pas reconnu d'un statut d'artiste.

²⁸² Catalogue édité à l'occasion de l'exposition « Livres d'enfances » à l'École nationale d'Art décoratif à Aubusson, Pays-Paysage, 1998
<https://lestroisources.com/librairie/300-livres-denfances>

Alors qu'aujourd'hui de nombreux livres pour les enfants plaisent aussi aux adultes. Oui, c'est une porosité. A ce moment-là, c'était une caractéristique de la Petite édition. La Petite édition était un lieu de porosité, elle ne s'adressait ni aux enfants ni aux adultes mais conjointement aux enfants et aux adultes. C'était l'un des critères de cette petite maison. Les premiers livres de Benoît Jacques étaient à peu près exclusivement des livres pour adultes, en auto-édition.

Avec tout de même un lien à l'enfance ?

Au fur et à mesure il y a eu des liens avec l'enfance. Mais il a toujours refusé d'être un auteur pour enfants. C'est un auteur qui a FAIT des livres pour enfants. Nous sommes dans une espèce d'entre-deux.

Les livres d'artistes sont souvent chers et assez rares. A-t-on alors envie de les mettre entre les mains des enfants ? Pourtant c'est bien leur but premier, d'être à destination des petits.

C'est là toute la question du livre. Il faut dire que, dans mon cas, j'ai acheté des livres qui sont devenus des livres d'artistes, à une époque où ils se vendaient pour des pièces de pain, pour rien du tout. Prenons l'exemple de Dieter Roth, qui a conçu en 1954, en Suisse, un livre intitulé *Kinderbuch*²⁸³. J'ai acheté le livre publié au Daily-Bûl, qui se vendait comme ceci en papier journal, l'équivalent de 15 euros. Ce type de livres était donc à destination du grand public. Ce n'est que dans un second temps qu'il y a eu une spéculation sur le livre d'artiste pour enfants. A tel point que je n'achète plus rien maintenant.

²⁸³ Trad. « Livres pour enfants »

Initialement, le livre d'artiste était donc un livre à destination d'un large public.

Tout à fait. Je ne sais pas ce que j'en ai fait, mais j'avais acheté 3 ou 4 exemplaires des Prélivres. A l'époque où ils étaient publiés par Danese, ils se vendaient à la pièce. Je les avais achetés à des prix raisonnables.

Le format n'était donc pas celui que l'on connaît aujourd'hui : c'est-à-dire les 12 petits livres rangés dans le coffret bibliothèque ?

Non, ils étaient rangés dans des plastiques mous et se vendaient à la pièce. Il faut aussi savoir que Danese était un éditeur de design avant tout. En ce moment a lieu à GENK, une grosse exposition d'Enzo Mari. Sont exposés ses premiers livres qui étaient des livres d'artistes dans la mesure où ils étaient édités chez [Bambiani] avec sa femme. Il est à l'origine d'un premier livre : *L'œuf et la poule*. Ce livre était relié par une spirale, sans commencement ni fin. Qui sera une caractéristique reprise par Paul Cox dans *Le livre le plus long*, édité par Les Trois Ourses. Ce livre qui n'a que 4 ou 5 pages représente les phases de la lune. Par rapport à son livre le plus court qui est plus long et plus important. Nous avons aussi publié chez les Trois Ourses : *Lire et jouer avec Enzo Mari*. Il est exposé à Genk avec toutes les publications qui lui sont relatives.

Patricia Railing va considérer que *Les deux carrés* sont un livre d'artiste. Elle a édité *Les deux carrés* dans une version anglaise, qui a contribué à sa connaissance avant qu'il n'y ait une édition française chez MEMO. Railing était théoricienne du livre constructiviste.

Ici Elisabeth Lortic fait tout un travail remarquable en essayant de classer les livres d'artistes pour enfants. Elle élargit le spectre au maximum. On va donc aussi être confronté aux livres de bibliophilie : toute une série

d'artistes ont illustré de grands auteurs de littérature. Des petits tirages, des livres confidentiels, des livres avec reliure... Dans la classification, c'est quelque chose à évacuer : le livre d'artiste n'est pas nécessairement un livre illustré par un artiste. C'est pour ça qu'il y a des problèmes de « classification ». Elisabeth Lortic va aborder ces chouchous c'est-à-dire Munari et Komagata. Elle les classe ici parlant des matières, elle les classe par rapport au symbole, au volume, au rapport à l'espace. Elle parle de *L'œuf et la poule*, Tana Hoban, Warja Lavater, Miloš Cvach. Ici, ce sont les livres qui étaient exposés lors d'une exposition et qui vont brasser très large. Vous pouvez y trouver des raretés comme les contes du Tsar Saltan illustré par Sergueï Malioutine et parus en 1898-1900, ou les contes de Bilibine paru en 1902. A cette époque on ne parlait pas de « livres d'artistes ».

Maintenant si ?

Maintenant on en parle comme des auteurs d'avant-garde. On baptise alors ce genre de livres : livres d'avant-garde.

Le CAPC, musée basé à Bordeaux, a édité un certain nombre de coloriages et de découpages réalisés par des artistes. A l'occasion de cette exposition, plusieurs artistes ont été sollicités pour en créer comme Hervé Di Rosa et Roberto Martinez. Ces propositions étaient à destination d'un public d'enfants.

Vous vous souvenez des raisons pour lesquelles Moeglin part de ce postulat ?

Il ne faut pas oublier les prises de position des années 60. Rappelez-vous : « Il n'y a pas d'art pour l'enfant, il y a de l'art. Il n'y a pas de graphisme pour enfants, il y a le graphisme. Il n'y a pas de couleurs pour enfants, il y a les

couleurs. Il n'y a pas de littérature pour enfants, il y a la littérature. En partant de ces quatre principes, on peut dire qu'un livre pour enfants est un bon livre quand il est un bon livre pour tout le monde. », de François Ruy-Vidal. C'est tout un courant contestataire qui veut faire sortir le livre pour enfant du ghetto dans lequel il était enfermé, avec des aspirations protectionnistes où l'on ne pouvait parler que de certains thèmes de façon douçâtre. Nous allons avoir un peu avant 1968, toute une série d'auteurs qui vont royalement contester cet enclotement.

Dans son cours de Littérature de jeunesse, Monsieur Delbrassiné disait qu'en effet à cette époque, la littérature pour enfant était très enfermée dans des carcans.

Pour protéger les enfants, oui. Même si le Père Castor a voulu présenter des livres qui sont très objectivement, dans toute une série de cas, des livres d'artistes.

Comme *Les très petits* d'Elisabeth Ivanovsky ?

Elisabeth Ivanovsky fait partie de la même mouvance en effet. Peut-on dire que ce sont des petits livres d'artistes ? Sachant que nous les avons fait paraître dans la collection des Trois Ourses. Nous les avons réédités chez MeMo. Au moment où elle réalise ces livres, elle est toujours sous l'influence du constructivisme russe qu'elle apprend dans son école, dans sa ville natale. Elle est ensuite venue à la cambre pour parfaire sa formation. Ses premiers livres sont tout à fait constructivistes avec un travail sur la diagonale, le dépouillement, la pauvreté de la matière.

La problématique principale de mon mémoire est : Le livre d'artiste pour enfant a-t-il une plus-value pédagogique plus importante que l'album jeunesse classique ? Qu'en pensez-vous ?

C'est une question très complexe. Tout le problème s'inscrit dans un cadre extrêmement vaste qui est : à quoi sert un livre ? C'est d'ailleurs la question que pose Munari : à quoi sert un livre ? Pour lui, un livre doit être une surprise. C'est pour ça que la récente exposition créée à partir de mon fond a été nommée « Qu'est-ce qu'un livre ? Une surprise ». C'est tout le problème de la lecture. Parce que : qu'est-ce que lire ? Nous avons tendance à considérer que la lecture est avant tout textuelle. Déjà pendant longtemps, on s'est méfié de l'image. L'image était réservée aux non-lecteurs. Si l'on écoute ce qui s'est dit à propos des vitraux ou des fresques dans les églises médiévales, alors on pense que c'était pour les illettrés. L'image a donc eu ce statut ambigu, pendant longtemps.

Munari dit d'ailleurs qu'il peut y avoir d'autres formes de lecture qui viennent dépasser l'image, comme une lecture tactile.

Voilà. C'est là que l'on va avoir la rencontre avec le livre objet et le livre d'artiste. Quand je donnais le cours de Littérature de jeunesse, j'associais la lecture à une prise d'indices. Je citais toujours l'exemple de ces populations dites « primitives », capables de lire dans la forêt que tel animal est passé parce que l'herbe a été froissée, qui pouvaient déterminer la taille de cet animal et de quel type d'animal il s'agissait en fonction de ses déjections. Pour moi la lecture est beaucoup plus vaste que la lecture textuelle. Donc, c'est vrai que je lis avec mes mains. Je lis avec mes yeux. Je lis avec mes oreilles lorsqu'on me raconte un récit. Je lis avec la musique. Si je réalise moi-même un texte, il prend une autre dimension. Si je me le lis à haute voix, je sens le rythme. Je sens ses variations. Le livre d'artiste va probablement tenter d'ouvrir à ces autres types de lectures.

Déjà l'album constitue une révolution dans la mesure où l'image devient aussi importante que le texte. Et dans certains cas, les sans texte, vont être uniquement les supports narratifs. Le livre objet a sorti le livre de son rapport textuel en présentant des caractéristiques liées à la thématique du livre. Il y a eu un petit éditeur dans les années 60 qui s'appelait Robert Morel. Il a édité les livres de sa femme architecte Odette Ducarre, qui mettait toujours le livre en relation avec un objet. Elle a fait par exemple le livre des vins, qui est percé par un bouchon. On peut retirer le bouchon, mais alors toutes les pages sont percées. Le livre des confitures était relié au cuivre pour évoquer la bassine de cuisson. Le livre des salades était découpé en arrondi avec une reliure verte. Cela a été un âge d'or du livre objet s'adressant aux adultes. Le livre des onomatopées avait une petite flûte pour faire tûûût. Le livre des gros mots était fermé par une petite chaînette. Donc il fallait que l'objet livre lui-même manifeste la thématique, rende perceptible la thématique de façon ludique. On sera très proche, avant l'heure, du livre d'artiste. Pourtant, elle n'était pas l'artiste mais la maquettiste. Tandis que, pour le livre d'artiste, c'est l'artiste tout seul. Un livre d'artiste ne peut normalement pas se faire à deux.

Il faut que ce soit un seul artiste qui assume tout ?

Oui, de A à Z. Y compris la reliure. Le parfait exemple concerne les *Prélivres* de Munari. C'est une conception TOTALE.

Quelle est la place de la machine dans cette conception ? A-t-elle le droit d'intervenir ? Par forcément dans l'imprimerie mais dans la découpe par exemple ?

Si l'on prend Miloš Cvach et son *Dans tous les sens*, tout est fait à la main. Il n'empêche que lorsqu'il a fait ce livre ci, c'est un lithographe qui l'a réalisé. Il n'a pas fait l'impression. Il peut donc parfois y avoir une intervention extérieure. En tout cas, ce sont les artistes qui font le prototype. Ce n'est pas Munari qui fabrique les *Prélivres*. Il en a imaginé le concept et l'a travaillé. Si vous allez voir l'exposition Enzo Mari, vous verrez ses tentatives, ses dessins, ses schémas, ses rapports d'échelle. Cependant, c'est tout de même un éditeur qui finalise. Ça passe automatiquement par un éditeur. Même dans l'autoédition il y a d'autres interventions. Dans le cas de Miloš Cvach, il fera lui-même les 50 exemplaires de *Dans tous les sens*, mais ce sont Les Trois Ourses qui vont les diffuser. Donc même lorsqu'il n'y a pas d'éditeur, il faut quand même qu'il y ai un diffuseur.

Comme pour Louise-Marie Cumont, elle semble faire tout toute seule sans passer par un éditeur.

Mais Les Trois Ourses la diffusait. Maintenant c'est elle toute seule.

ANNEXE n°4 – Entretien avec Robin Royer

Connaissez-vous le livre d'artiste ?

Je connais l'existence du livre d'artiste, mais je n'ai eu que très rarement l'occasion d'en voir et d'en manipuler.

Seriez-vous prêt à en prendre et à en proposer à l'achat dans votre librairie ?

Tout dépend si j'ai de la demande ou pas. C'est malheureusement le genre de livres qu'on ne me demande jamais. Je pense qu'il y a une limite entre ce qui est commercialisable et ce qui relève du livre d'artiste. Dans une librairie traditionnelle comme celle dans laquelle je travaille actuellement, ou la FNAC dans laquelle j'ai travaillé dans le passé, on va trouver tout type de livres d'éveil pour les enfants et d'albums jeunesse qui sont facilement commercialisables. Il faut également questionner la frontière qui existe entre album classique et livre d'artiste. Prenons par exemple les livres de Rebecca Dautremer. *Midi Pile* et *Une toute petite seconde* sont des livres absolument magnifiques, pourtant, ils se vendent très peu. Sachant qu'ils ne sont même pas considérés comme des livres d'artistes. Prendrais-je donc des livres d'artistes pour le magasin sans avoir eu de réelle demande ? La réponse est non. Parce que, au-delà de l'idée intellectuelle, ce n'est pas dans l'intérêt économique de la librairie.

Outre la question du prix, est-ce que le livre d'artiste pourrait faire « peur » du fait de son format particulier et de la difficulté à l'exposer dans une librairie ?

La crainte concernerait surtout la détérioration de l'œuvre. Je dis œuvre parce que de manière générale, le livre

d'artiste a une connotation en lien avec l'œuvre d'art. Ma peur serait donc de voir une œuvre d'art, mise entre les mains de clients peu vigilants, ou maladroits. Le respect du livre est communément admis dans une librairie mais nous ne pouvons pas, en tant que vendeurs, être constamment aux aguets. Est-ce que vous mettriez une toile de maître à disposition de la manipulation de tout un chacun ?

J'évoquais plus tôt le livre *Midi Pile* qui n'est pas un livre d'artiste mais qui est un ouvrage d'une grande beauté et difficile à manipuler. C'est pourquoi ce livre-là n'est exposé que d'une certaine manière au magasin : en hauteur et toujours emballé dans son packaging, pour le protéger. Je ne mettrais également pas entre toutes les mains le pop-up *Les Sept Épreuves de Rostam*.

Je pense aussi qu'il y a un blocage concernant la place du livre d'artiste dans la librairie. Il pourrait tout à fait en avoir une, mais dans ce cas je l'imaginerais plus sous la forme d'événements culturels et artistiques. Par exemple une exposition, pendant laquelle on réserverait un emplacement du magasin, pour marquer le coup, pour promouvoir des artistes liégeois aussi. Il ne faut pas qu'il soit jumelé à une autre partie déjà existante de l'espace jeunesse, parce que ce n'est pas son emplacement selon moi. Le livre d'artiste peut avoir des similarités avec l'album jeunesse mais ça n'en est pas moins une forme d'œuvre d'art. Il faudrait donc réserver un emplacement, marquer le coup culturellement.

Donc il faudrait créer un espace dédié dans lequel le livre d'artiste serait

séparé des autres livres jeunesse. Il faudrait pouvoir faire la distinction dans l'espace, ici l'espace d'une librairie.

Je pense qu'il faut en effet le mettre en valeur. Mais dans une librairie généralisée il faudra vraiment bien le mettre en valeur. Car, sans se mentir, le livre d'artiste va cibler un public de niche. Quelqu'un qui se

prépare pour les vacances, qui achète une pile de livres de poche, un guide du routard, et un livre de jeu pour ses enfants, ne se tournera pas naturellement vers ce type d'achat. Le livre d'artiste n'est pas un achat compulsif, c'est un achat réfléchi. On ne le consomme pas comme on consomme un roman.

ANNEXE n°5 – Entretien avec Louise-Marie Cumont

Ma première question concerne plutôt l'aspect éditorial. A ce que j'ai compris vous assumez seule tout l'aspect d'édition, de distribution, et de vente. Comment faire concrètement pour se procurer vos livres ? Est-ce que c'est à travers un site internet ? Ou est-ce qu'il faut prendre contact directement avec vous ?

C'est vrai que c'est un peu compliqué. L'association Les Trois Ourses a disparu, en revanche, le site est fonctionnel et j'y figure toujours. Les gens qui y tapent mon nom vont me voir apparaître et vont trouver mes livres. Ils peuvent donc passer par ce site qui les dirige vers Alexis Coulet, un des anciens présidents des Trois Ourses. Il est l'intermédiaire qui me renvoie les mails de ceux qui voudraient me contacter pour un achat. Je n'ai pas créé de site internet mais certaines personnes me contactent régulièrement pour l'achat de livre. Il n'y a pas très longtemps, j'ai par exemple vendu un livre à une femme de New York qui connaissait mon travail depuis un petit moment. Il se trouve que nous avons des points en commun puisque j'ai connu son père lorsqu'il était professeur aux Beaux-Arts. Aussi les éditions MeMo m'envoient également les acheteurs intéressés par une version en tissu. Le site des Trois Ourses et les éditions MeMo sont donc les deux moyens de me contacter.

Comment fixez-vous le nombre d'exemplaires de vos livres ? J'ai vu que ça n'excédait jamais les 99

exemplaires. Est-ce que c'est lié à une contrainte de temps ? Ou bien est-ce que ça part d'un désir voulu qu'il y en ai moins ?

Quand j'ai commencé à faire des livres je n'avais aucune notion de tout ça. Je n'y connaissais rien. Lorsque j'étais enceinte de mon premier fils, mon mari artiste et moi-même sommes allés aux États-Unis, à Aspen dans le Colorado. Mon mari participait à une exposition sur le design et l'enfance. Elisabeth Lortic l'avait invité. J'ai pris connaissance avec elle à ce moment-là. Par conséquent, lorsqu'à la naissance de Gabriel j'ai commencé à travailler sur les livres en tissu, le lien avec Elisabeth Lortic avait été fait auparavant et elle m'a incité à continuer. A l'époque je n'avais pas parlé avec elle d'édition. En même temps, je connaissais un éditeur allemand qui travaillait avec mon mari. C'est cet éditeur qui m'a dit qu'une édition se comptait par 45 ou 75 exemplaires. Il m'a dit que le choix me revenait mais qu'il fallait s'arrêter à 99 exemplaires parce que sinon ça concernait un autre type d'édition. C'est donc à ce moment-là que je me suis posé la question et que j'ai déterminé que tel livre ferait tant et tel autre ferait tant. C'est donc grâce à cet éditeur allemand qui tenait la maison d'édition The Dryer Fylarg, qui a disparu aujourd'hui, que j'ai été immergé dans ce concept éditorial.

Mon parcours artistique n'est pas du tout artistique. Je me suis intéressée exclusivement au rapport entre la mosaïque et la musique contemporaine. J'ai exclu tout le reste. Le côté académique des

Beaux-Arts me déplaisait complètement. J'y allais pour les cours bien sûr, mais surtout pour avoir un atelier dans lequel me retrancher.

C'est donc bien votre fils qui a été le déclencheur de la réalisation de vos livres ?

Absolument. Les livres étaient en total rupture avec ce que je faisais avant. Enceinte de lui, je faisais du mobilier. Le mobilier représente la stabilité, la solidité. Dès sa naissance j'ai été complètement déstabilisée et j'ai eu un sérieux baby blues. J'étais écroulée. Je me suis reconstituée en refaisant ce travail d'assemblage de fragments. Comme si j'étais en morceaux et que je m'étais reconstruite. Ça a pris la forme de livres. C'était assez grave, ça montrait que je n'allais pas bien du tout, que j'étais perdue. Je ne pouvais plus reprendre ce que je faisais avant, je n'avais plus la force mais surtout plus la conviction. Je ne croyais plus en rien. Le pauvre il a trinqué !

Je suis donc arrivée au livre après la naissance de mon fils. Mais aussi quand j'étais enfant, j'aimais beaucoup relier des pages. Même si je n'y mettais rien après, j'aimais assembler des pages. Je faisais des petits cahiers, des petits carnets dans lesquels je n'inscrivais rien. J'ai pleins de carnets vides. Je subis un blocage, lié sûrement à mon rapport de mère. C'est compliqué. Pourquoi on écrit, pourquoi on n'écrit pas ?

Pensez-vous que votre fils influence d'autres aspects de vos réalisations ? Les formes, les couleurs, le choix des tissus ?

Non. Mes premiers livres m'ont fait changer de langage. J'avais initialement un langage avec le marbre, mais je me suis rendu compte qu'il était absolument incompatible avec cet enfant dans mes bras. Les questions que je me posais étaient confuses dans mon esprit. Les choses sont venues au fur et à mesure et tout s'est rattaché à l'enfance, c'est-à-dire à la vie, à la naissance, aux jouets. Et au tissu forcément puisque c'est le matériau le plus proche de l'enfant. Les livres sont venus les uns après les autres. Je les ai aussi fait dans ma tête puisque d'un coup j'ai pris conscience que je pouvais dire des choses avec le tissu. Avant, je n'avais pas l'idée que je pouvais m'exprimer de cette façon-là. Pour moi il n'y avait que l'abstraction qui comptait. Parler de l'homme ce n'était que des anecdotes, et le fait de vivre avec un artiste dont le travail est profondément lié à l'humain. Soudain, je me suis donnée plus de liberté. Je me suis aperçue que les couleurs étaient magnifiques. Je les revoyais. Je les redécouvrais à travers les yeux de mon enfant. Je commençais à jubiler, à les assembler. Avant les Beaux-Arts j'avais quitté la couleur, enfin, je la redécouvrais.

Mes enfants ne se sont jamais intéressés à mon travail. Par conséquent, ils n'y ont jamais introduit des idées. C'était vraiment mon domaine. Ensuite ils en ont profité, ils ont joué avec. Ça s'adressait aussi à eux. C'est bizarre c'était autant pour moi que pour eux.

Vous dites que vos enfants ont quand même joué avec vos livres. Est-ce que d'une certaine manière vous les faisiez « valider » vos livres ? Est-ce que leurs réactions et la manière dont

ils appréhendaient le livre étaient bénéfique pour vous ?

A l'époque je leur ai peut-être montré des pages. Maintenant ils sont grands, il y en a un qui à 30 ans et l'autre 24 ans. Donc je pense que non. C'est drôle. Je n'ai pas partagé comme ça avec eux.

Lorsque j'ai réalisé *L'homme au carré*, j'ai beaucoup montré le livre à Gabriel. Je l'ai fait pour lui, mais aussi pour moi. Il fallait que je le fasse, par nécessité. Mes deux premiers livres sont intimement liés. Le premier est abstrait. Le corps apparaît sous la forme d'un carré. Des lignes en sortent, ce sont des bras, des jambes, une tête. Mais il n'y a pas de visage, pas de représentation de détails. Dans *La roue*, on voit un petit personnage comme un personnage de construction qui se tient droit, et qui veut essayer de faire une figure acrobatique. A la fin il se casse la figure. D'abord je n'avais pas mis d'expression. Mais je me suis dit que si je ne m'étais rien, sur cette dernière page, il n'y aurait qu'un tas, un tas de truc. Ce serait donc plus intéressant de mettre des expressions qui s'interrogent : Qu'est-ce que c'est que ce tas ? Est-ce que c'est moi ? Pour montrer l'étonnement de celui qui se casse la figure. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à broder des expressions sur les visages des personnages, je me suis dit que ça apportait quelque chose de plus. C'était en même temps une concession par rapport à mon choix de rester dans une certaine abstraction, et en même temps un réel atterrissage dans l'expression. J'ai donc brodé toutes les expressions, parfois en me disant que c'était dommage, qu'elles n'étaient pas toujours nécessaires.

Lorsque j'ai fait mon stage aux Ateliers du Textes et de l'Image, on m'a présenté les 9 pages de *L'homme au carré* comme représentant les 9 mois de grossesse ? Est-ce que c'était votre intention ?

Chacun le lit à sa façon. Je n'ai pas pensé les 9 pages comme ça, plutôt comme une progression. Mais il n'y a pas de hasard. En revanche, ce livre est extrêmement salissant et même si j'ai terminé les 99 exemplaires, j'en ai réalisé 2 autres avec une couverture indépendante des pages. C'est-à-dire qu'ils ne sont pas comme avant avec des pages blanches dépourvues de couverture. Je trouve ça fou qu'un livre soit aussi salissant et je me rends compte à quel point j'étais puriste à l'époque. Aujourd'hui, je trouve ça bizarre de ne pas avoir ajouté de couverture.

Vous parlez des 99 exemplaires terminés de *L'homme au carré*. J'avais une question concernant le processus de conception. Est-ce que vous fixez au préalable le nombre de tirage puis vous réalisez tous les livres d'un coup ou vous attendez d'avoir une commande ?

Je les fait au fur et à mesure, en fonction de ce qu'on me demande. Je prépare les fragments de pages mais ne les achève jamais entièrement. Les seuls livres que je réalise l'un à la suite de l'autre sont les livres particuliers qui sont des pièces uniques. J'en ai fait par exemple pour le Centre de Créations pour l'Enfance de Tinquieux. Ils forment une espèce d'*instrumentarium*. J'ai aussi fait un livre de très grand format pour une bibliothèque à côté de Paris. Ce ne sont que des pages

animées qui racontent la famille, la séparation, les craintes, le divorce. Les enfants venaient voir ce livre en demandant le « grand livre », qui était là pour les aider à s'y retrouver dans ces problématiques difficiles liées au divorce.

Ma question suivante concerne l'aspect plus matériel du livre. Les livres que vous réalisez sont exclusivement en tissu. Pensez-vous que l'aspect sensoriel et tactile soit crucial pour le développement de l'enfant ? Le fait de toucher des matières.

Bien sûr, c'est l'exploration du monde autour de lui. Plus il est riche, plus il le nourrit. Mais il n'y a pas que ça, il y a aussi le son. J'ai attaché beaucoup d'importance à l'éveil musical, à la découverte de la musique. Peut-être un peu trop ? Il faut aussi laisser le temps au tout petit, il faut lui laisser du calme, des moments où il n'est pas sollicité. J'ai emmené Gabriel partout : dans des expositions, des concerts, il ne faisait jamais sa sieste. Je ne lui ai jamais accordé des moments de grand calme. Il était très perturbé dans son sommeil et l'est toujours aujourd'hui. Trop de stimulation ce n'est pas bon non plus car il faut que l'enfant puisse digérer tout ce qu'il entend et tout ce qu'il voit.

Je ne travaille pas avec des tissus particuliers comme de la fourrure. Ça ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est la couleur, les motifs. En revanche, le tissu en lui-même est un matériau intéressant. L'enfant peut porter le livre en tissu à la bouche, il peut en faire ce qu'il veut. Alors qu'il était entouré de tissu, mon fils n'a

jamais eu de doudou. Il n'a pas eu un objet en tissu pour l'accompagner dans sa petite enfance. C'est étrange n'est-ce pas ?

Je ne sais pas, je vous avoue qu'à 23 ans j'ai toujours un doudou. C'est un lien que je garde avec mon enfance. Ça me suit.

C'est vrai que ça rassure. C'est étonnant le pouvoir que ça peut avoir. C'était certainement une bêtise de ma part de ne pas en donner un à mon fils. Penser qu'il n'en avait pas besoin parce que j'étais là, que je suffisais. Mais l'enfant a besoin de cet objet transitionnel.

Est-ce qu'à défaut d'avoir un doudou il jouait avec les morceaux de tissus, les chutes ?

Pas du tout. Très tôt, son truc à lui a été les legos. Il était très indépendant dans ses jeux. Plus tard il a utilisé les outils dans l'atelier de son père. Il était dans le monde de ses deux parents artistes, très pris par ce qu'il faisait. Aujourd'hui il fait beaucoup de chose avec ses doigts, il travaille la taule, il peint et il est devenu musicien.

C'est beau !

Oui mais ça peut être un handicap. C'est comme si on avait tout dans les doigts. Avoir des mains en or ce n'est pas facile au niveau relationnel. Être artiste c'est un peu comme être autiste, il suffit juste de changer la deuxième lettre. Vous me dites si je réponds à côté ou si je ne réponds pas de manière pertinente.

Pas de soucis, j'aime beaucoup discuter. J'avais une dernière question en rapport avec le nombre de tirage toujours. En fonction de

quoi choisissez-vous ce nombre ? Pourquoi y a-t-il plus de *L'homme au carré* que de *Noir et Rouge* par exemple ?

Ce choix a un rapport avec la difficulté du travail. Pour les grands livres j'en propose 45 parce je n'ai pas envie d'en faire plus, c'est trop de travail. Par exemple, j'ai édité *Au lit !* sur 25 ans. Ça m'a permis de vivre pendant un temps mais aussi de me sentir reliée aux autres. Quand j'ai décidé d'en faire 45 c'est parce que j'imaginai pouvoir en faire autant. C'était déjà énorme pour moi. 99 exemplaires pour un petit livre comme *L'homme au carré* ça peut encore se penser mais pas pour de plus grands livres. Je me souhaitais d'autres choses que ça.

C'est donc surtout lié à une contrainte technique et de temps ?

Bien sûr. En revanche, ce qui était intéressant est que ce temps pouvait être morcelé. En tant que femme c'est pratique. A l'époque je m'occupais de pleins de choses, dont des enfants. J'avais donc des plages horaires où j'organisais mon travail. C'est la raison pour laquelle je suis incapable de dire combien de temps j'ai investi dans un livre.

Pourquoi ce choix de réaliser des livres muets ?

Ce n'est pas un choix. C'est parce que je viens de la sculpture. Dans mon travail initial, il n'y avait donc pas la place pour les mots ni pour la parole. Pour moi les œuvres doivent se suffire d'elles même. Pour moi le langage existe avec les formes, les couleurs et le déroulement des pages. Malgré tout il y a une espèce de narration

même si elle est systématique. C'est la progression systématique et inéluctable des pages. Dire quelque chose de *L'homme au carré* c'est l'enfermer. Pour moi la parole enfermait, elle était réductrice. Ce que je voulais c'était pousser l'enfant au rêve, à l'imagination plutôt que de l'enfermer à travers des mots. Ça coulait de source qu'il ne fallait pas mettre de mots, qu'il fallait rêver.

J'étais une enfant rêveuse, j'ai beaucoup rêvé et je rêve toujours, c'est comme ça que j'accède à ma création. Selon moi, les mots enferment. Mais parfois, le texte est venu spontanément. C'est le cas du livre *A table !* édité chez MeMo. Evidemment il commence par cette injonction : « A table ! ». C'était une façon pour moi de poser le problème du repas, c'est-à-dire de rameuter tout le monde à table. Comment se passait un repas à la maison ? N'importe comment ! Il y en a un qui ramène son jouet, l'autre qui met ses pieds sur la table. Enfin bref, j'en avais marre de tout ça donc j'ai voulu en faire un livre. Là j'ai trouvé les mots pour le dire.

Lorsque les livres n'ont pas de texte, les enfants peuvent parler de ce qu'ils voient. Ça peut être très difficile. Lors d'une discussion avec le directeur du Centre de Créations pour l'Enfance de Tinquex, nous évoquions le fait de demander à l'enfant ce qu'il voit. C'est déjà une manière d'accéder à une forme de lecture. L'adulte à ce moment-là peut aussi apporter quelque chose à l'enfant. Il faut aussi considérer le regard de l'enfant qui peut être différent en fonction de son âge. Son regard et par extension sa lecture va évoluer, mûrir. J'ai donc fait sciemment le choix de proposer des livres sans texte

pour que l'enfant puisse rêver, pour qu'il ai cet espace de liberté là.

En revanche, dans *Au lit!* que j'ai retravaillé par la suite pour MeMo, chaque image est très travaillée, rien n'est gratuit dans le choix des tissus. Les motifs contiennent des éléments de langage dans la page. Des éléments qui sont en correspondance. Dans ce livre, les doubles pages fonctionnent ensemble. Les adultes sont parfois étonnés lorsque je leur parle de la mise en page de ce livre.

Donc chaque tissu a son importance ?

Exactement. Comme le texte est absent, j'ai réalisé que ça pouvait être intéressant d'ajouter un petit quelque chose pour expliquer. Sur une des pages, on voit par exemple une femme qui allaite un enfant. Son lait est une tâche blanche et la bouche de l'enfant est comme un accent rouge au-dessus. J'ai trouvé un foulard qui contient exactement les mêmes éléments. J'en ai donc mis un morceau sur la page d'à côté sur laquelle un homme ne dort pas, il est en insomnie. Les deux pages sont en relation. Même si le rapport des tissus choque par leur différence, tous les éléments communiquent entre eux. L'enfant qui est porté par sa mère est dans la sécurité totale et l'homme, l'adulte, est dans des insomnies existentielles. Le dessus de lit de cet homme qui reprend ces motifs du lait et de la bouche montre que lui n'a plus du tout ce rapport à la sécurité maternelle. Il vit cette insomnie, qui nous concerne tous d'ailleurs à un moment donné.

Je vois là deux pages. Une avec un chien allongé sur le lit et l'enfant entre deux oreillers, l'autre avec

deux personnages enlacés dans un zigzag.

Ces deux pages parlent de la sexualité. Sur la page avec l'enfant, les parents sont absents mais c'est le chien qui représente la sexualité, l'animalité.

C'est amusant, c'est comme un jeu dans lequel on essaye de trouver le lien entre toutes les doubles pages.

Vous avez le livre en tissu sous les yeux ?

Non pas du tout, je suis sur le site internet des éditions MeMo.

Ce sont des questions très précises que vous avez sur mon travail.

[Je lui explique plus en détail le sujet de mon mémoire et ses différentes parties]. J'appuie essentiellement mes propos avec des exemples de vos livres, de ceux de Munari et de ceux de Komagata.

Komagata a lui aussi commencé les livres à la naissance de sa fille. Nous avons cela en commun. En revanche, lui travaillait déjà avec l'image, tandis que moi j'ai complètement changé de matériau. Maintenant, j'assemble des graines comme des graines de Clématite sauvage qui ressemblent à des spermatozoïdes. Elles vont dans un sens ou dans un autre. Ce n'est pas moi qui fais le chemin, ce sont elles. C'est un cheminement totalement hasardeux dans lequel je suis la voie de la graine. Ça fait des cheminements comme des frontières un peu bizarres. C'est la représentation du cheminement : d'où je viens, d'où je suis partie. C'est une façon pour moi de boucler la boucle avec mon enfance. Comme j'habitais dans les

Abattoirs de la Villette, mon enfance n'a pas été très drôle. J'ai construit un rapport avec la nature très fort pour survivre très

tôt à ce monde. J'ai construit cette relation très intime avec elle.

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
PRÉAMBULE	3
INTRODUCTION	3
ÉTAT DE L'ART	5
LE CHOIX DE LA MÉTHODE	8
CHAPITRE PREMIER	15
Tensions et différences entre livre d'artiste pour enfants et album classique pour la jeunesse ...	15
1.1. Définition, prémices, contextualisation et évolution du livre d'artiste	15
1.2. Le créateur	19
1.3. Le livre-objet	22
1.4. Le statut de l'image, entre reproduction et œuvre originale	24
1.5. Dépouillement de l'image et représentation	26
1.6. Conclusion	27
CHAPITRE 2	28
Accessibilité du livre d'artiste pour enfants	28
2.1. Lieux d'édition et de diffusion du livre d'artiste pour enfants	28
2.1.1. Le cas des Éditions du livre	29
2.1.2. Le cas des maisons Les Trois Ourses et Corraini	30
2.1.3. Le cas de One Stroke	31
2.2. Lieux et prix d'achat	32
2.3. Lieux de consultation	39
2.4. Expositions muséales	41
2.5. Conclusion	45
CHAPITRE 3	46
Les livres d'artistes sans texte	46
3.1. Place du texte dans la littérature de jeunesse	46
3.2. Vers une autre forme de lecture	48
3.3. Lire au-delà des mots	51
3.3.1. Formes et vocabulaire formel	51
3.3.2. Couleurs	54
3.3.3. Motifs	56
3.3.4. Typographie	57
3.4. Auto-suffisance du livre d'artiste pour enfants sans texte	58
3.4.1. Interprétation libre	58

3.4.2.	Immédiateté de la compréhension	59
3.4.3.	Création d'un design universel.....	60
3.4.4.	Techniques pédagogiques pour éveiller l'enfant au langage	61
3.5.	Communiquer par la surprise.....	62
3.6.	Conclusion.....	64
CHAPITRE 4.....		65
Livres d'artistes tactiles		65
4.1.	L'expérimentation sensorielle	65
4.2.	La matérialité du livre-objet.....	66
4.3.	Les pages, une infinité de matières à toucher	70
4.4.	Manipuler le livre dans l'espace.....	73
4.4.1.	Un sixième sens : la localisation	73
4.4.2.	Le livre-théâtre	74
4.4.3.	Le leporello.....	75
4.4.4.	Les postures de lecture.....	77
4.4.5.	Les limites de la manipulation et du tactile.....	77
4.5.	La question du handicap.....	80
4.5.1.	Les Doigts Qui Rêvent.....	80
4.5.2.	Les procédés techniques de relief.....	81
4.5.3.	Traduction du geste.....	82
4.5.4.	Quête de formes qui font sens.....	83
4.6.	Conclusion.....	85
CHAPITRE 5.....		87
Le livre d'artiste pour enfant : un support pédagogique.....		87
5.1.	Une nouvelle éducation	87
5.1.1.	La pédagogie active fondée sur le principe de l'autonomie	88
5.1.2.	Le jeu	88
5.1.3.	L'art.....	90
5.2.	Le rôle de l'adulte.....	90
5.3.	Les influences de l'enfant sur la création	94
5.4.	Les pratiques d'ateliers, un lieu d'expérimentation du livre d'artiste pour enfants.....	96
5.5.	Conclusion.....	100
CONCLUSION GÉNÉRALE.....		102
BIBLIOGRAPHIE		108
ANNEXES.....		111
ANNEXE n°1 – Entretien avec Sarah Cheveau.....		111

ANNEXE n°2 – Entretien avec Alexandre Chaize	113
ANNEXE n°3 – Entretien avec Michel Defourny.....	119
ANNEXE n°4 – Entretien avec Robin Royer.....	123
ANNEXE n°5 – Entretien avec Louise-Marie Cumont.....	125

Table des illustrations

Figure 1 : Roth Dieter, Kinderbuch, 1974. A retrouver sur le site du MoMA.	16
Figure 2 : Munari Bruno, les Prélivres, 1980, Danese. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.....	38
Figure 3 : Caron Marion, Trimardeau Camille, Hello tomato. Éditions du Livre, 2016.....	43
Figure 4 : Vue d'ensemble de l'exposition « Les Petits Spécimens 4 – Mon tout est un livre », 25 février 2020, Paris.	44
Figure 5 : Komagata Katsumi, Snake, One Stroke, 1995. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.....	48
Figure 6 : Mellier Fanette, Le Papillon imprimeur, Éditions du livre, 2016.	49
Figure 7 : Cvach Miloš, Dans tous les sens, Les Trois Ourses, 2007.	50
Figure 8 : Lissitsky El, Les 2 carrés, trad. Russe Belkeddar Odile, MeMo et Les Trois Ourses, 2013. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.....	52
Figure 9 : Cumont Louise-Marie, L’Homme au carré, Les Trois Ourses, 1991. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.	52
Figure 10 : Lavater Warja, Le Petit Chaperon rouge, Maeght, 1965.....	53
Figure 11 : Munari Bruno, MN1, Éditions Corraini, 2008. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.....	54
Figure 12 : Andréadis Ianna, Le Petit Livre des couleurs, Les Trois Ourses, 1997. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses.	56
Figure 13 : Ladrillo Antonio, Colors, Éditions du livre, 2020.	56
Figure 14 : Mellier Fanette, Matriochka, Éditions du livre, 2020.	59
Figure 15 : Irwin Coline, Volume 1, Les Trois Ourses, 2014. © Anaïs Beaulieu / Les Trois Ourses. ..	68
Figure 16 : Safirstein Julie, Bloom, Éditions du livre, 2022	69