

Université Toulouse Jean Jaurès

UFR d'histoire, arts et archéologie

Département documentation, archives, médiathèque et édition

Comment éditer l'art à destination des enfants ?

De la *Revue Dada* aux éditions Palette et aux éditions Courtes
et Longues

Caroline LECROISEY

Volume 1 : texte et bibliographie

Mémoire présenté pour l'obtention du Master I Information-Documentation
sous la direction de Mme Fanny Mazzone

Mai 2017



À mes parents,

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont accompagnée durant toute la rédaction de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Mme Fanny Mazzone, professeur à l'Université Toulouse Jean-Jaurès. En tant que directrice de mémoire, elle m'a guidée dans mon travail et m'a aidée à trouver des solutions pour avancer.

Je souhaiterais remercier chaleureusement mon directeur de stage, Antoine Ullmann, sa collaboratrice Laetitia Le Moine, et toute l'équipe de la *Revue Dada* - Galerie Robillard. Leur confiance, leur soutien et leur attention durant les huit semaines de stage, et même au-delà, ont été une source précieuse d'inspiration pour la rédaction de ce mémoire.

Enfin, je remercie les nombreux amis qui ont accepté de relire et corriger mon travail.

Sommaire

Introduction	6
Première partie : Le livre d'art : origine et développement	8
Chapitre 1 : depuis les Salons, une lente émergence du livre d'art	10
Chapitre 2 : la construction d'un discours spécialisé dans l'édition	18
Chapitre 3 : l'édition d'art jeunesse	25
Partie II : la Revue Dada, berceau de l'édition d'art jeunesse	33
Chapitre 1 : Dada, la première revue d'art	35
Chapitre 2 : les changements de directions marquent la ligne éditoriale	41
Chapitre 3 : les enfants de Dada	47
Partie III : La construction d'un discours éditorial : le cas des éditions Palette et des éditions Courtes et Longues	52
Chapitre 1 : Une narration en fonction du regard porté sur le public visé	54
Chapitre 2 : Les collections 6-8 ans : rencontrer et jouer	59
Chapitre 3 : A partir de 8 ans : éprouver puis réfléchir	67
Conclusion	74
Bibliographie	76
ANNEXES (volume 2)	83
Annexe 1 : «Créer avec», couverture	84
Annexe 2 : feuillet à découper	85
Annexe 3 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Courtes et Longues	86
Annexe 4 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Palette	87
Annexe 5 : atelier «À toi», éditions Courtes et Longues	88
Annexe 6 : Impression soleil levant, Monet	89
Annexe 7 : couvertures des ouvrages sur Matisse	90
Annexe 8 : couvertures des ouvrages sur les impressionnistes	91
Annexe 9 : Biographie et listes des artistes - collections «Créer avec»	92
Annexe 10 : pages de couvertures - collection «Créer avec»	93
Annexe 11 : biographie des artistes impressionnistes- «L'art et la manière»	94

Annexe 12 : présentation du sujet - «Toutes mes histoires de l'art»95
Annexe 13 : reproduction des oeuvres et thématisation des pages - «L'art et la manière»96
ANNEXES (volume 2)

Introduction

Le néoplasticisme de Mondrian ou le « ready-made » de Duchamp sont des exemples parmi tant d'autres de concepts ou notions artistiques que le néophyte en histoire de l'art peut avoir des difficultés à assimiler. Il lui faut alors trouver une définition claire et précise du terme sans pour autant que celle-ci soit abêtissante ou réductrice. Il se tourne naturellement vers les ouvrages de vulgarisation, dont l'objectif est de mettre à la portée de tous un savoir et des connaissances. En art, les meilleurs exemples sont issus de l'édition d'art jeunesse, en leur qualité d'ouvrages de médiation culturelle faisant le lien entre deux pôles. Si le novice recourt aux ouvrages destinés aux enfants, existe-t-il alors véritablement un secteur jeunesse dans le domaine de l'édition d'art ? Ces ouvrages s'adressent-ils seulement aux enfants ? Existe-t-il une spécificité propre à l'édition d'art jeunesse comparée à l'édition d'art pour adulte ? Pour répondre à cette question, il faut analyser les discours éditoriaux des acteurs de l'édition d'art jeunesse. On cherche alors à déterminer les principales caractéristiques inhérentes à ce type particulier d'édition. Il nous faut discerner les critères et paramètres constitutifs de la démarche de transmission du savoir mis en place par les éditeurs.

Pour répondre à cette question, nous devons d'abord cerner les enjeux de l'édition d'art en général. Il s'agit de déterminer les conditions de naissance et de développement de l'édition d'art, et plus particulièrement de l'édition d'art jeunesse. Émergent ainsi les grands noms de l'édition d'art pour enfant, réunis autour du même projet porté par la *Revue Dada* en 1991. À partir de cette revue, que l'on peut qualifier de pionnière dans le champ de l'initiation à l'art comment s'est construite et diversifiée l'édition d'art à destination des plus jeunes ? En filigrane apparaissent alors les premières caractéristiques intrinsèques aux discours déployés par les éditeurs d'art jeunesse. Afin de compléter l'étude des démarches des éditeurs, l'analyse et la comparaison de deux des plus importantes maisons d'éditions est nécessaire. En effet, elle permet grâce à la mise en place d'un modèle d'analyse d'établir une liste des critères à prendre en compte dans l'édition d'art jeunesse. Il s'agit d'identifier les critères qui guident les éditeurs dans le développement du propos. En définitive, on souhaite connaître les paramètres favorisés par les éditeurs dans le déploiement de leurs discours éditoriaux.

La nécessaire partie historique sur l'émergence de l'édition d'art, à mettre en relation avec la difficile naissance de la discipline histoire de l'art, propose un travail de recherche sur plusieurs siècles permettant une mise en lumière du caractère résolument moderne de ce secteur particulier de l'édition. On constate dès lors que la richesse apparente du secteur correspond en réalité à la recherche d'une formule éditoriale idéale. La partie suivante, consacrée à l'histoire de la *Revue Dada*, a pour objectif de la situer en tant que proposition éditoriale pionnière, mais aussi en tant que modèle de référence pour la construction du secteur. Le stage effectué au sein de la revue et de la galerie qui la complète, ont permis de cerner les différentes identités qu'a pu avoir *Dada* en fonction de son directeur. Tous les rédacteurs en chef ont par la suite poursuivi le projet de *Dada* en créant leurs propres maisons d'éditions spécialisées. Les liens de parenté entre la revue et leurs collections sont indéniables. Ainsi, si chaque éditeur a donc sa propre vision de la transmission du savoir, quelles en sont les différences et les similitudes ? Afin de répondre à cette question, il semblait nécessaire de comparer et d'analyser les discours des deux plus grandes maisons d'éditions concurrentes à la *Revue Dada*. Il s'agit des éditions Palette et les éditions Courtes et Longues. La comparaison de leurs collections destinées à une même tranche d'âge est le meilleur moyen d'établir les points de rencontres et de divergences des discours des éditeurs. Notons que l'accès à la collection « Créer avec » des éditions Courte et Longues s'est avéré difficile puisque les ouvrages sont uniquement consultables en bibliothèques de recherches (Fond de conservation pour la jeunesse à Toulouse ou encore salle de recherches à la Bibliothèque nationale de France) ou en bibliothèque de formation des futurs enseignants (pour ce mémoire, la consultation des ouvrages a eu lieu à la bibliothèque de l'ESPE Paris). Le cas pratique de comparaison explorant la présentation de l'artiste Matisse a même nécessité l'achat de l'ouvrage à titre personnel puisqu'il n'était disponible dans aucune structure. Par la construction d'une méthode d'analyse, il a été possible de mettre en lumière les critères fondamentaux de construction d'un discours d'initiation à l'art. On confronte alors les rapports entre texte et image, le choix des auteurs, les modalités de reproductions des images et les liens entretenus avec les directives pédagogiques.

Première partie : Le livre d'art : origine et développement

L'édition d'art jeunesse est aujourd'hui un secteur extrêmement présent au sein des librairies, des boutiques des musées et des bibliothèques. Née dans les années 1990, elle s'est construite à partir du modèle que lui proposait l'édition d'art adulte, dont les prémices remontent à l'Ancien Régime. Afin de comprendre les fondements de l'édition d'art jeunesse, il est nécessaire de saisir les jalons posés depuis le XVIIème siècle. Située au croisement de la constitution d'une discipline, d'une variété de supports de diffusion et du perfectionnement des techniques de reproductions, l'édition d'art se construit en même temps que s'opère une modification du rapport de l'homme à l'art.

Chapitre 1 : depuis les Salons, une lente émergence du livre d'art

Le siècle des Lumières, porté par ses idées humanistes et ses rêves d'égalité, est un siècle charnière au regard des conceptions des pratiques culturelles. Des salons bourgeois où l'on échangeait idées philosophiques, connaissances culturelles dues au « Grand tour » et aux discussions entre *connoisseurs*, naissent les idées de goût, de partage, de culture universelle... En clair, l'époque voit naître les premières considérations sur le besoin de créer un socle commun de références culturelles, par l'école républicaine, mais aussi par une intervention directe des instances les plus hautes afin de démocratiser l'accès à la culture. D'ailleurs, le Louvre devient en 1791 le Musée central des Arts de la République. En effet, à la suite de la Révolution française et en conséquence de la nationalisation des biens de la monarchie et du clergé, le besoin de répertorier et conserver les œuvres émerge rapidement. En découle une Commission des monuments dirigée par des artistes et érudits qui placent les biens rendus à la nation, ainsi que leurs histoires, au centre de l'instruction publique.

L'impulsion de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture grâce aux expositions

L'Académie royale de peinture et de sculpture est créée à l'initiative de Charles Le Brun en 1648. Elle organise dès 1667 une manifestation, où sont exposées les œuvres des résidents, dont la formation est à la fois pratique et théorique. En effet, en plus des cours de dessins, les académiciens ont mis en place dès 1654 des conférences mensuelles où sont débattues les questions de goût, de techniques, de hiérarchie des genres... Ouvertes au grand public et donc aux amateurs et collectionneurs d'art, ces conférences sont les premiers « cours d'initiation » à l'art. Certaines, comme le *Discours sur la peinture, prononcé dans les conférences de l'Académie Royale de peinture et sculpture : par M. Coypel, premier peintre*

*de Monseigneur le Duc d'Orléans*¹, ont été publiées et les ouvrages sont aujourd'hui conservés à la bibliothèque de l'INHA. Ces conférences témoignent du rôle majeur de l'Académie, qui dictait alors le bon goût tout en assurant la propagation d'un art officiel et d'une esthétique classique. Durant « L'exposition » (nom de la manifestation avant 1725) qui prenait alors place dans la cour du Palais Royal, puis à partir de 1679 dans la Grande Galerie du Louvre, sont présentées au public, encore majoritairement issus des classes sociales les plus hautes, des œuvres répondant à la hiérarchie des genres alors en vigueur. Primait à l'époque dans l'ordre la peinture d'histoire, puis le portrait, la scène de genre, le paysage et enfin la nature morte. A la suite de la révolution, l'Académie Royale de peinture et de sculpture renaît sous le nom d'Académie des Beaux-Arts. Dans la veine des souhaits révolutionnaires, les conditions d'entrée sont assouplies et les artistes d'origines étrangères sont admis. De même, être élève à l'Académie n'est plus une condition sine qua non à l'exposition de son œuvre. Ainsi, les conférences témoignent tôt d'un souci d'ouverture au plus grand nombre puisqu'elles sont ouvertes au public (gardons en tête cependant que nous restons dans une logique d'Ancien Régime et que la fréquentation reste bourgeoise masculine). Les artistes non reçus à l'Académie, les curieux, collectionneurs et amateurs ont pu forger leurs connaissances et leurs techniques grâce à ce dispositif.

Ces Salons résistent aux aléas des régimes politiques et se maintiennent bis annuellement durant tout le XVIIIème siècle. Des témoignages que l'on conserve aujourd'hui, en plus de tableaux représentant ces rendez-vous artistiques, émane cette idée d'un entassement des œuvres aux murs, d'une surproduction et d'une surabondance d'œuvres. Comme un immense cabinet de curiosité, sans ordonnance ni cohérence : l'accrochage est hasardeux et témoigne d'une horreur du vide. Alors qu'au siècle précédent, les œuvres sont organisées par genres, il semblerait que le XVIIIème ait laissé place au chaos. Afin de permettre aux visiteurs d'identifier les peintures sélectionnées par un jury, sont créés les premiers cartels, tandis que le premier « catalogue d'exposition » que l'on apparente plutôt à un référencement des œuvres, accompagnait l'exposition de 1699. A la fin du XVIIIème siècle, on publie même un petit livret, support de découverte et de compréhension des œuvres qui accompagne

¹ *Discours sur la peinture, prononcé dans les conférences de l'Académie Royale de peinture et sculpture : par M. Coypel, premier peintre de Monseigneur le Duc d'Orléans*, Charles-Antoine Coypel, 1732, Paris. Consulté en ligne le 28/11/2016 ; <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/6041>

l'exposition². Cet ouvrage contient souvent une biographie succincte de l'artiste ainsi qu'une présentation du sujet peint. Nous pouvons considérer ces supports, semblable à ceux proposés par les musées aujourd'hui, comme les ancêtres des fiches plastifiées complémentaires aux cartels.

La fréquentation des Salons est considérable pour l'époque : en 1780, presque mille personnes se présentent chaque jour au Louvre. De renommée internationale, la manifestation permet incontestablement un accès aux œuvres jamais atteint jusqu'alors. Le salon se fait représentant et vitrine offerte au grand public de la production contemporaine. Cependant, malgré l'essor encourageant permit par ces expositions, on retient qu'un siècle plus tard, soit en 1825 : « l'entrée en est accordée durant tout ce temps au public [l'exposition dure alors 3 mois], tous les jours de la semaine de dix à quatre heures, à l'exception du mardi et du vendredi réservé au beau et grand monde, qui craint de se trouver parmi un public qui n'est point de son niveau. Ces vendredis sont remarquables par la société brillante qui s'y réunit plutôt pour être vue que pour voir les œuvres du pinceau et du ciseau »³.

De ce fait, même s'il existe très tôt une volonté de faire de l'art un bien commun, on remarque ici un va-et-vient constant entre tentative de démocratisation de l'accès à l'art et pratique culturelle réservée à une élite sociale. L'acculturation ne se fait donc pas par la fréquentation des institutions culturelles mais bien plutôt grâce au moyen de diffusion le plus répandu à l'époque : la presse.

² G. Faroult, *Naissance des Salons et de la critique d'art*, Histoire des Arts, s.d, Réseau Canopé. Consulté en ligne le 23/11/2016 . https://www.reseau-canope.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1071_le_gout_au_siecle_des_lumieres/article.pdf.

³ C. Harmand, *Manuel de l'amateur des arts dans Paris*, Paris, Hesse et compagnie, 1825
Mémoire de master 1 Information-Documentation

La naissance de la critique d'art : une première médiation

La propension de l'Académie à dicter un art et un goût officiel força les artistes à se constituer en associations, refusant les impératifs esthétiques liés à une sélection par le jury en vue d'une exposition au Salon ou à l'obtention du prix de Rome. Mais bien avant ces premières cassures entre artistes et Etat, le Salon de peinture voit la naissance d'un nouveau genre littéraire : celui de la critique d'art. La presse se fait alors l'écho de l'effervescence existante autour des expositions. Quel est le chef-d'œuvre de l'année, quel style a été choisi par le jury, quelles sont les œuvres ratées ? Le Salon devient le centre de l'attention pour toute une population désireuse de s'accorder au bon goût dicté par l'Académie. Les compte rendus des Salons se transforment en feuilletons dans la presse et font la joie des amateurs d'art, le procès des artistes et éveillent la curiosité du public. C'est autour de 1750, avec la publication des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, de La Font de Saint-Yenne que la critique d'art commence à prendre forme. Dans les *Correspondances Littéraires*, l'auteur développe son goût pour la critique d'art, présentée sous forme épistolaire, à destination de quelques privilégiés européens. Comme tous les nouveaux champs de recherches théoriques, la critique d'art pose la question de son objet d'étude. Elle se fait le miroir de la scène contemporaine alors que l'histoire de l'art, à l'époque, se pense en tant que discipline historique, en une succession d'artistes et de mouvements, telle que l'avait proposé Vasari dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. La critique d'art est un jugement esthétique que l'on formulait à l'époque non pas en fonction d'une sensibilité ou d'émotions ressenties, mais par rapport à une adéquation entre le sujet peint, la manière dont il est peint et l'idée que l'on se fait de ce même sujet au regard de ce qui a déjà existé. Ainsi, la production contemporaine est jugée à l'aune de ce que les sociétés occidentales ont connu, et surtout reconnu comme étant de l'art. La critique est alors asservie aux dictats l'Etat lorsqu'elle est publiée dans les colonnes du *Mercur de France* (journal officiel), et libre lorsqu'elle paraît chez *L'observateur littéraire*.

L'avènement de la modernité se fait grâce aux comptes rendus et essais réalisés par Diderot. En effet, tiraillée entre théories esthétiques, lancée par Baumgarten en 1750 avec *Aesthetica*, et conception des Beaux-Arts, la critique d'art se cherche. Elle ne s'impose qu'entre le XVIII et XIXème siècle, au moment de la transformation de l'objet d'art en un produit, en même

temps qu'une révolution de la pensée et du jugement esthétique sont introduits par Kant. Si ce qui « est beau est ce qui plait universellement sans concept », il convient malgré tout de reconnaître des « prescripteurs » qui admettrons pour tous la suprématie d'une œuvre. Diderot effleurait déjà cette idée en 1763 en s'exprimant ainsi : « Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goûts, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de styles qui répondît à la variété des pinceaux. »⁴ Un peu plus d'un siècle plus tard, en 1918, Tristan Tzara affirmait dans le Manifeste Dada : « ... une œuvre d'art n'est jamais belle par décret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement pour chacun et sans le moindre caractère de généralité [...] que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer ». ⁵

Tout se passe comme si le critique d'art se présentait alors en réalité « en tant que médiateur d'un savoir entre l'artiste et l'amateur »⁶. En effet, Diderot opère un changement radical dans le rapport à l'art en préférant à la vérité artistique l'idée de vraisemblance. L'artiste n'est plus alors jugé en fonction de son talent de copieur mais bien plutôt en tant que créateur. La porte est alors ouverte aux idées du génie artistique dont seraient dotés certains artistes. Le statut de ces derniers se retrouve alors inversé et ils deviennent les témoins privilégiés d'un monde qui échappe au reste des hommes. Ils sont alors considérés comme les traducteurs, les médiateurs entre la nature et le spectateur. Et pour atteindre ce sens caché, le spectateur fait appel au critique d'art, qui se présente alors lui aussi « en tant que médiateur d'un savoir entre l'artiste et l'amateur »⁷. *Les essais sur la peinture*, publié en 1795 et réunissant toutes les critiques des Salons de Diderot, peuvent être considérés comme un premier guide de lecture et de compréhension des œuvres. Le philosophe a tenté d'expliquer les œuvres en remettant au centre du propos les capacités techniques mais aussi créatrices de l'artiste. L'ouvrage est à l'époque au croisement de l'essai de philosophie esthétique, de la critique d'art contemporaine et enfin du support de médiation entre l'œuvre et le spectateur.

4 Denis Diderot, Salon de 1763.

5 Henri Bahar, Catherine Vasseur, « DADA ». In Universalis éducation [en ligne].

6 J-P. Leduc-Adine, « Des règles d'un genre : la critique d'art. », dans *Romantisme*, 1991, n°71. Critique et art. pp. 93-100.

7 Idem

Poursuivie par Baudelaire un siècle plus tard, la critique d'art est aujourd'hui un genre en déclin. Le jugement esthétique est désormais une affaire subjective, l'Etat n'intervenant plus dans ce domaine afin de ne pas instaurer un art officiel. Cependant, on retient que la critique d'art est le premier signe d'une volonté de rendre accessible à tous les mystères de la création artistique.

La critique d'art, par le biais de la presse, est donc le premier jalon du développement du livre d'art tel que nous le considérons aujourd'hui. Un second jalon est amorcé par le perfectionnement des techniques d'impression et de reproductibilité.

Les révolutions techniques des années 1950-1970 inaugurent les premières formules éditoriales

Lire la description d'une œuvre permet, si on ne l'a pas encore vue, de s'en faire une idée générale, l'imagination est sollicitée de manière à recréer mentalement l'image qui nous est décrite. L'opération peut s'avérer difficile et le rendu peu convaincant. Jusqu'au tournant des années 1950, les ouvrages dont l'objet d'étude est artistique sont majoritairement exempts de reproductions des œuvres mentionnées puisqu'ils sont plutôt pensés comme des essais théoriques. Le texte prévaut sur l'image qui, dans les rare cas où elle est présente, est reproduite en noir et blanc. Ce constat, paradoxal aujourd'hui au regard de la conception que nous avons du livre d'art, permet de souligner l'importante révolution technique qui a eu lieu au début des années 1950. En effet, le perfectionnement des systèmes de reproduction a permis l'introduction de photographies, en nombres et en couleurs, dans les ouvrages d'art. Cependant, il serait naïf de croire que l'absence d'image était uniquement due à une telle restriction de savoir-faire. Fondamentalement, la question posée est celle du rapport que l'éditeur établit entre le texte et l'image. Les essais théoriques en art sont publiés comme des ouvrages philosophiques, se satisfaisant comme précisé plus tôt, de descriptions extrêmement complexes proches de l'*ekphrasis*. L'image dans le texte viendrait rompre la dynamique de lecture et détournerait l'attention du lecteur.

L'éditeur Skira est le premier à répondre à la problématique du livre d'art « comme appareil

de vision et, simultanément, de connaissance »⁸. La délicatesse et le style épuré que l'on connaît aujourd'hui au livre d'art trouve ses origines dans ces publications pionnières conjuguant livres d'art et beaux-livres. Spécialiste dans l'édition d'ouvrage d'art, les premières publications contiennent de nombreuses reproductions d'œuvres en couleurs qui accompagnent de courts textes rédigés par des spécialistes. A l'inverse de ce qui se faisait jusqu'alors, le choix est fait de mettre en valeur les œuvres plutôt que les textes qui les juxtaposent. La ligne éditoriale dessine un parcours visuel de découverte, utilisant la reproduction de détails, la mise en scène et la réintroduction *in situ* des œuvres pour leur rendre toute leur puissance et leur splendeur artistique.

Aux antipodes de cette démarche de découverte catégorisée par artistes, écoles ou périodes, Malraux publie en 1947 la première édition de son *Musée Imaginaire*. L'auteur crée au fil des pages, grâce à la reproduction des œuvres, un « monde de l'art », dans lequel les critères géographiques, temporels ou encore culturels n'ont plus d'incidence. L'ouvrage, résolument subjectif, propose au lecteur de découvrir les œuvres par le biais de leur confrontation, de leur comparaison. Malraux se donne pour mission d'exprimer et d'expliquer grâce aux photographies les émotions et affects que les œuvres lui procurent. Bien que la démarche puisse paraître surprenante, elle montre l'attachement qu'a Malraux à l'art mais aussi et surtout l'importance qu'il donne au plaisir esthétique. La première formule propose une découverte de l'œuvre presque autonome, le texte est relégué au rang d'annexe et l'appréciation est laissée entière au lecteur grâce à la structuration visuelle de l'ouvrage. La seconde forme éditoriale est en revanche axée sur un discours presque simultané à la découverte de l'œuvre, peu d'espace est laissé à une rencontre immédiate et personnelle entre l'œuvre et le lecteur.

Les deux démarches sont donc diamétralement opposées mais instaurent définitivement cette coexistence du texte et de l'image dans les ouvrages d'art. Libre ensuite à l'éditeur de choisir laquelle des deux entités sera la plus exploitée. La pratique va s'étendre à toute l'édition d'art. Le petit livret d'accompagnement des expositions tel qu'il avait été pensé pour les Salons devient alors le catalogue d'exposition que nous connaissons aujourd'hui. En plus d'un visuel

⁸ Dufrière Bernadette. « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues ». In: *Communication et langages*, n°134, 4ème trimestre 2002. Dossier : L'image du texte. pp. 22-38.

des œuvres présentées, des commentaires et recherches, parfois des extraits de colloques sont ajoutés. Les quelques feuillets se transforment en un ouvrage imposant, et le tout fonctionne comme « une somme d'articles scientifiques illustrées ».⁹

Enfin, à la fin des années 1950 et en concomitance avec cette nouvelle direction donnée au catalogue d'exposition, les grandes collections voient le jour. L'acculturation de la population aux savoirs artistiques passe par « L'univers des formes » (Salles et Malraux chez Gallimard, 1960), « L'art et les grandes civilisations » (Mazenod, 1965), ou encore « Les grandes civilisations » (Arthaud, 1968). Les ouvrages d'art sont alors introduits dans le champ des Sciences Humaines et leurs qualités participent de l'ouverture de l'art à tous.

L'édition d'art est donc à mettre en parallèle avec d'une part le développement de la discipline histoire de l'art, et d'autre part avec la démocratisation des pratiques culturelles. En définitive, il aura fallu deux siècles de révolutions culturelles et techniques pour aboutir à l'édition d'art que nous connaissons aujourd'hui.

⁹ Idem.

Chapitre 2 : la construction d'un discours spécialisé dans l'édition

Maintenant qu'il existe des formules éditoriales modèles établies par les premiers éditeurs, beaucoup suivent la voie de l'édition d'art. Le domaine se professionnalisant, les discours et projets éditoriaux se construisent en fonction de deux conceptions de l'art : l'une élitiste, l'autre démocratique. Pour ceux ayant choisi la popularisation, l'enjeu est de mettre à disposition du plus grand nombre un savoir de qualité. Par qui et comment toutes ces connaissances sont-elles transmises ?

Les grands éditeurs spécialisés

Les questions éditoriales posées dans les années 1950-70 s'articulaient donc autour de la qualité de la reproduction des œuvres, du discours scientifique fourni appréhendable par tous. La recherche de formules éditoriales, critiquable aujourd'hui en raison de la dérive du livre d'art vers le Coffee Table Book, a vu naître des éditeurs spécialisés dans le livre d'art. On constate que les lignes éditoriales sont variées mais toujours dynamiques sur le marché de l'édition. En effet, la catégorie Arts et Beaux-livres, qui regroupe les ouvrages d'art, d'histoire de l'art et les livres illustrés, représente 3,5% des ventes de livres, avec une augmentation de 2,1% par rapport à l'année précédente¹⁰. Qu'est-ce qui fait donc le succès de ces ouvrages ? C'est ce que nous allons tenter de découvrir en analysant rapidement les collections proposées par quelque'une des grandes maisons d'éditions spécialisées.

La maison Taschen est une maison d'édition allemande créée par Benedikt Taschen en 1980. Au départ, c'est en vendant et en publiant des Comics que la structure se fait remarquer. Mais les BD sont des échecs commerciaux malgré leurs qualités graphiques, ce qui pousse le créateur de la maison à se tourner vers la publication de livres d'art en 1984. Benedikt Taschen apporte un soin particulier à ses publications et favorise leur qualité plutôt que leur

¹⁰ Source : syndicat national de l'édition, chiffres 2015 sur l'année 2014.

succès. Il fait le pari de livres d'art à bas prix tout en restant extrêmement vigilant sur la présentation de ses œuvres. La réussite est considérable puisque les publications se font en 20 langues. Tout en minimisant les coûts de production, Taschen édite des véritables beaux-livres à prix réduit. Le plus grand succès concerne sans conteste « La petite collection », lancée en 1985 avec un sujet sur Picasso, et qui compte aujourd'hui près de trois-cent ouvrages. Il s'agit de petites monographies d'artistes, très abordables, dont le spectre d'étude varie des plus grands artistes à ceux moins connus de la scène contemporaine. Cette collection, âgée de plus de 30 ans, reste l'une des plus appréciée.

Les ouvrages publiés chez Hazan sont de véritables références dans le monde de l'histoire de l'art. Parmi leurs auteurs, on retrouve certaines des plus importantes figures de la discipline comme Erwin Panofsky, Daniel Arrasse ou encore Aloïs Riegl. Ce parti pris à la publication d'ouvrages de qualité, à la fois visuelle et textuelle, remonte déjà aux années 1950, période à laquelle est née la collection « ABC ». Il s'agissait de monographies d'artistes, signés par des spécialistes, au format de poche et vendu au prix de 2francs. La collection avait vocation à être universelle et a trouvé son premier public chez les étudiants en art. A la suite de ce succès, c'est la collection « Guide des arts » qui figure dans les bibliographies des étudiants en histoire de l'art comme ouvrages de références ou encore les monographies.

Les éditions Phaidon sont créées à Vienne en 1923 par Bela Horowitz et Ludwig Goldsheider. Dès sa création, on remarque une volonté assumée de rendre la culture accessible à tous par la réédition d'ouvrages de la littérature classique à des prix abordables. Les deux créateurs se tournent rapidement vers la publication de livres d'art et inaugurent leur catalogue en 1934 avec une œuvre sur Van Gogh. A cause de la guerre, la maison déménage à Londres où elle connaît un fort déclin jusqu'à la reprise de la direction en 1991 par Richard Schlagman. Ce dernier, par l'ouverture des publications à de nouveaux domaines tels que la photographie, le design et l'architecture, permet à Phaidon de se relancer et ainsi de redevenir l'un des leaders mondiaux sur le marché du livre d'art. De plus, la maison s'est lancée, en 2005 dans l'aventure du livre d'art jeunesse avec un ouvrage permettant de découvrir les couleurs avec Matisse ainsi que le *Musée de l'art pour les enfants*, en deux volumes. Dans le premier cas, l'enfant découvre, page après page et grâce aux découpages de l'artiste, les couleurs. Dans le second cas, il découvre l'histoire de l'art au travers de trente des artistes les plus importants.

L'initiation se fait au travers de jeux faisant appel à l'observation et aux sentiments de l'enfant.

Les éditions Mazenod, aujourd'hui connues sous le nom de Citadelles & Mazenod, sont créées en 1936. Nous avons déjà évoqué la collection « L'art et les grandes civilisations » (1965), dont le premier titre *Préhistoire de l'art occidental*, rédigé par l'ethnologue, archéologue et historien André Leroi-Gourhan, fait figure d'acte de naissance de l'édition de livre d'histoire de l'art. La collection compte maintenant 35 titres et fait figure de références auprès des universitaires, spécialistes et étudiants. L'offre très riche de la maison est complétée en 1990 avec la collection « Les phares » qui met en lumière, par des ouvrages monographiques, les plus grands artistes de l'art occidental. À l'inverse de ce que propose Taschen, la qualité visuelle et textuelle des publications se traduit par un coût extrêmement élevé qui sous-entend une production à portée sélective. Ici, les ouvrages sont déjà considérés comme des œuvres d'art, des objets précieux se rapprochant du produit de luxe.

Concernant plus spécifiquement la littérature d'art jeunesse, les précurseurs en France sont Pierre Belvès et François Mathey qui publie dès 1965 chez Gautier Languereau *Premier livre d'art*. Les auteurs choisissent de classer les œuvres par thèmes, créant ainsi une approche pouvant se passer de textes trop importants.

Le livre d'art ne peut être considéré comme support privilégié de médiation en raison des diverses directions qui lui sont données, autant dans sa structure que dans la cible visée. De ce fait, c'est une nouvelle fois grâce à la presse que l'art est diffusé à grande échelle.

Les avant-gardes artistiques se dotent de leur revue

On le sait maintenant, les grands éditeurs n'ont pas tous vocation à rendre universelles et accessibles leurs publications. Le livre d'art est rapidement perçu comme un beau-livre, où un soin particulier est apporté à la maquette ainsi qu'à la fabrication. L'ouvrage n'est plus un outil de travail ou de connaissance mais un élément de délectation visuelle voir de décoration. Le livre d'art est l'apanage d'une certaine catégorie sociale. Le début du XXème siècle, à la

suite des guerres qui agitent l'Europe, voit la naissance de groupes artistiques qui se retournent contre l'Etat et la pensée classique. Les mouvements se multiplient et naissent par la publication de leurs manifestes, la création de maisons d'édition ou encore de galeries dédiées aux artistes et idéologies qu'ils regroupent.

Theo Van Doesburg créé en 1917 en Hollande, en étroite collaboration avec Piet Mondrian la revue *De Stijl*, dont les sujets portent sur l'architecture et les arts plastiques. Le nom est directement issu du néoplasticisme, courant artistique mais aussi architectural que l'on retrouve particulièrement à l'école du Bauhaus et le style international. La revue, sans véritable ligne éditoriale, permet aux artistes de discuter des orientations à donner à l'art moderne et aux mouvements d'avant-gardes. Elle compte une centaine de publications et meurt peu de temps après le décès de Van Doesbourg en 1931. Le dernier numéro est publié à Paris, prouvant encore une fois l'existence internationale du mouvement. Les artistes s'exprimant par la revue sont nombreux, de toutes nationalités et issus de différents mouvements. On y retrouve Hugo Ball, futur auteur de la revue Dada, des futuristes italiens ainsi que des artistes russes. La revue sert de support à l'échange d'idées et de conceptions artistiques.

Tristan Tzara créé à Zurich en 1916 la Revue Dada. La neutralité de la Suisse pendant la guerre lui permet de quitter l'Allemagne, où ses idées étaient pointées du doigt, et de publier ainsi librement cette première revue. Il quitte la Suisse pour Paris où Dada connaît un succès important dû à la rencontre de Tzara avec les grandes figures de l'avant-garde comme Kandinsky, Apollinaire, Ball et Breton pour ne citer qu'eux. Le dadaïsme se veut être un art du décloisonnement. Toutes les pratiques artistiques se retrouvent sans hiérarchie. Tzara est en pleine révolution contre l'ordre social, politique et artistique établi. Les huit numéros de la revue publiés entre 1916 et 1921 témoignent d'un art engagé mais chaleureux, drôle et coloré. Structurellement, la revue reflète une certaine extravagance certainement due au besoin de mélanger les genres littéraires et artistiques : les typographies sont changeantes, les impressions peuvent se faire sur du papier coloré comme sur des fonds blancs. Le tout créé un ensemble disparate résolument opposé à l'ordre classique. Le mouvement, dont la portée devient rapidement internationale, meurt de divergences internes dont l'une d'entre elles permet la naissance du surréalisme. André Breton, qui intervenait au sein de la revue Dada,

créée dès 1919 avec Soupault et Aragon une nouvelle revue intitulée *Littérature*. Les auteurs délaissent ici les images pour ne se concentrer que sur les textes et on assiste à un retour de la description des œuvres. On dira qu'il s'agissait plutôt, comme son nom l'indique, d'une revue traitant de littérature, bien que le mouvement surréalisme révolutionne la culture dans son ensemble. *Littérature* est remplacée par *La révolution surréaliste* (douze numéros entre 1924 et 1929). La revue devient alors l'organe officiel de diffusion des idées surréalistes. La reproduction d'œuvres revient dans la revue et Man Ray y publie certaines de ses photos. La revue est la scène privilégiée de la présentation des essais, théories et artistes se revendiquant du mouvement.

Les revues étaient en réalité pensées et fonctionnaient comme des forums de discussions entre artistes avant l'heure. Bien qu'elles soient antérieures au livre d'art, les revues sont en réalité le support adéquat à une diffusion à grande échelle. Ce sentiment est d'ailleurs renforcé par le nombre de revues d'art grand public qui naissent dans les années 1960.

L'apparition de la presse spécialisée grand public

Les apports techniques permettant la production de livres d'art de qualité intègrent également les presses qui amorcent alors une production plus importante soutenue par des moyens de diffusions également améliorés. Les magazines d'art grand public se développent alors autour des années 1960-1970. En France, les deux plus grandes revues sont certainement *Les Cahiers d'art* et *Verve*.

Fondée en 1926 à l'initiative du critique d'art Christian Zervos, *Les Cahiers d'art* publient des comptes rendus et des études sur la peinture et la sculpture bien qu'il y ait eu une légère incursion dans d'autres champs culturels. La ligne éditoriale est sobre et classique mais d'une grande qualité. Les auteurs appelés à participer à la rédaction sont des spécialistes dans leurs domaines. Dali et Breton, notamment, collaborent régulièrement à la création d'un numéro. Les publications se veulent initialement les plus neutres possibles, les articles sont résolument scientifiques en ce sens qu'ils se contentent de rendre compte de l'art tel qu'il est présenté dans l'espace public. En témoigne les grandes enquêtes menées à l'époque, dont la première est « Enquêtes sur l'art abstrait » en 1931. De plus, la revue fonctionne parallèlement à une

galerie d'art installée au rez-de-chaussée des locaux occupés par Zervos. La revue est publiée jusqu'en 1960, et compte alors 97 numéros. Mais en 2012, la maison d'édition est rachetée par le collectionneur suédois Staffan Ahrenberg qui relance les publications.

Après avoir participé activement à la rédaction d'article pour *Cahiers d'art*, le critique d'art Tériade crée la revue *Verve* en 1937. L'objectif que se donne le critique est annoncé dès le premier numéro : « *Verve* se propose de présenter l'art intimement mêlé à la vie de chaque époque et de fournir le témoignage de la participation des artistes aux événements essentiels de leur temps. *Verve* s'intéresse dans tous les domaines et sous toutes ses formes à la création artistique ». Considérée comme étant « la plus belle revue du monde », elle doit son surnom à la richesse des reproductions d'œuvres en couleurs. Pour renforcer cette idée de revue miroir de la production artistique mais aussi pour donner du poids à la publication, ce sont des artistes qui réalisent les couvertures. Pour le premier numéro, c'est Matisse qui est choisi, Braque se chargera du second et le troisième sera assuré par Bonnard. La spécificité de la revue tient en sa publication en langue française et anglaise, lui conférant ainsi dès le départ une portée internationale. En plus de l'intervention des artistes eux-même, certains des textes sont rédigés par les plus grandes figures de l'époque comme Hemingway ou Joyce pour la scène internationale. En France, Tériade peut compter sur Bataille ou Malraux. La revue connaît un fort succès aux Etats-Unis où des collaborations avec des maisons d'éditions sont mises en place.

Autre tendance, celle de la publication d'une revue directement issue d'un musée. *Les cahiers du musée National d'art moderne* est un périodique publié tous les trois mois créé en 1979 par le Centre Georges-Pompidou. L'initiative est à attribuer à Jean Clair, qui déclarait lors de la sortie du premier numéro : « Alors que nous approchons de la fin du siècle, jamais l'urgence n'a paru plus grande de se retourner vers l'histoire de ce siècle, ses origines et son développement et, symptomatiquement, sur l'histoire des formes artistiques qu'il aura engendrées. Des perspectives à reconsidérer, des ordonnances à refaire, des pans entiers à découvrir : l'histoire la plus immédiate nous est aussi la plus obscure »¹¹. Il constate le besoin de créer un organe de diffusion des derniers états de l'art, des théories et pratiques, qui manque cruellement à l'édition. Il faut rendre visible et lisible à tous l'histoire de l'art

¹¹ *La diffusion de l'art à travers les revues*, Dossier pédagogique, Centre Pompidou.
Mémoire de master 1 Information-Documentation

contemporaine et internationale. Les articles sont scientifiquement exigeants et toujours en lien avec l'actualité du musée. Les reproductions couleurs participent de la qualité internationalement reconnue de la revue à laquelle collaborent des artistes contemporains. *Les Cahiers du musée National d'art moderne* cherchent en résumé à maintenir une certaine simultanéité entre l'art et les publications contemporaines. Ils sont en quelque sorte le miroir de l'art, et par extension de l'histoire de l'art en train de se faire.

L'art est maintenant familier aux adultes grâce à l'entremise des livres et de la presse. Mais qu'en est-il des plus jeunes ? À l'issue de la Révolution française, l'idée était de former les citoyens de demain grâce à l'enseignement d'une culture commune. L'instruction de la jeunesse est alors placée au centre de toutes les politiques sociales

Chapitre 3 : l'édition d'art jeunesse

L'édition d'art jeunesse connaît un développement considérable dans les années 1980. Les éditeurs adaptent certains domaines de la littérature adulte à la littérature jeunesse, et l'art n'échappe pas aux tentatives. Cet élan pour l'art, bien qu'il prenne des formes différentes, se fait en même temps que l'éducation culturelle est placée au centre des réflexions sur l'enseignement par le Ministère de la Culture. Jamais ce ministère ne s'est autant appliqué à faire de l'accès à la culture et à la connaissance un point central de sa politique.

À l'origine, une initiative des musées

L'édition d'art jeunesse voit le jour au début des années 1980. En 1979, deux éditeurs font le pari de lancer des collections jeunesse : les éditions Casterman et La Réunion des Musées Nationaux. La Réunion des Musées Nationaux est aujourd'hui un des plus grands éditeurs d'art publics, proposant une cinquantaine de nouveautés par an, leader du marché européen et dédiant une partie de son activité à l'édition d'art jeunesse. D'abord avec la collection « Salut l'artiste » puis, « Tout un art », « Récrée-musées » et bien d'autres. Le secteur de la jeunesse restant l'un des plus dynamiques, les éditeurs cherchent à s'inscrire au sein d'un marché en expansion et à répondre à la demande induite par les politiques culturelles et les mutations de l'enseignement. Citons également la collection « Imagique » de Larousse où chaque ouvrage, dont la lecture est destinée à des enfants entre 6 et 11 ans, est dédié à l'étude d'une seule œuvre au travers d'un parcours ludique permettant d'en découvrir toutes les facettes. « Chacun de ces albums propose aux enfants une sorte de voyage à l'intérieur d'une image, en usant d'un procédé de dévoilement progressif qui ménage de manière assez saisissante la révélation finale de l'ensemble »¹².

On assiste à cette époque, suite au développement de la *Pop Culture* et des *Cultural Studies*, à un décloisonnement des pratiques culturelles en fonction de la classe sociale. Un phénomène

¹² Voluzan Josette. *Nouvelle Collection Imagique / Larousse*, pour enfants de 6 à 11 ans, 4 albums, 32 p., 1982, P. Fresnault, Desruelle, E. Genouvrier, G. Jean. In: *L'Information Grammaticale*, N. 17, 1983. p. 1.

d'acculturation des masses et de renversement des pouvoirs élitistes réinstaure les problématiques sociales de diffusion large, égalitaire et populaire des connaissances culturelles. Les premières instances touchées sont les musées, qui en réaction aux nouveaux mouvements artistiques qui les rejettent, doivent se réinventer afin d'attirer un nouveau public en proposant de nouvelles pratiques culturelles. En effet, ils cherchent à ouvrir leurs portes à un public plus large que les connaisseurs et spécialistes et c'est ainsi que naît la première collection d'art pour enfant en 1985. Il s'agit de la collection « L'art en jeu », issue directement des Éditions du Centre Pompidou et en lien avec les ateliers de découvertes artistiques. « En 1985, s'opère un véritable tournant avec le premier titre de *L'Art en jeu* de l'atelier des enfants du Centre Pompidou. Cette collection marque le début de l'ascension du livre d'art jeunesse qui de 1985 à 1993 voit le nombre de titres s'accroître régulièrement et massivement »¹³. La collection, à l'initiative de Sophie Curtil, se propose de faire découvrir aux enfants par le biais de jeux, de questions et d'un parcours ludique, une œuvre choisie parmi les biens du Musée d'Art Moderne. Finalement, les ouvrages sont pensés comme des supports pédagogiques et se font médiateurs entre l'enfant et l'œuvre. « En 1985, j'avais accumulé depuis une dizaine d'années une certaine expérience de l'animation au Musée, mais aussi une autre, très pratique, à l'atelier des enfants, que j'avais développée à travers un matériel ludique, les malles pédagogiques. Est-ce la synthèse de ces deux activités qui s'opéra en moi, à mon insu ? Ou bien étais-je dans une de ces crises de découragement par lesquelles passe sans doute tout animateur plasticien, devant l'immensité du travail à accomplir et l'impuissance à y arriver par la seule parole ? Alors qu'un livre, c'est un objet fait d'images, quelque chose qui se regarde et qui montre, qui vit à travers le regard ».¹⁴

Cette expansion est à mettre en étroite relation avec la politique culturelle de Jack Lang, Ministre de la Culture en 1992. En effet, sous son impulsion, les musées et structures culturelles voient leurs fréquentations augmentées grâce à des programmes favorisant et incitant les rencontres culturelles. En 1992, le ministère de L'Éducation nationale est rattaché à celui de la culture et les deux entités se rencontrent dans les programmes scolaires où l'accent est mis sur une plus grande confrontation aux œuvres ainsi qu'à un développement

13 Elisabeth Lortic, «Rayon Art», La revue des livres pour enfants, n 155-156.

14 Sophie Curtil, « L'art en jeu, un parcours original d'éducation artistique », La revue des livres pour enfants, n 155 - 156.

des connaissances artistiques.

Aujourd'hui, les librairies, les bibliothèques et surtout les boutiques de musées proposent quantité d'ouvrages à destination de la jeunesse, cherchant à transmettre un savoir en histoire de l'art. L'offre est variée, allant du livre de coloriage, au conte illustré par des chefs-d'œuvre, en passant par le livre-jeu constitué d'énigmes et faisant appel au sens de l'observation de l'enfant. La seule constante observable, sur laquelle nous reviendrons en détail par la suite, concerne cette volonté de rendre le discours attrayant en permettant à l'enfant d'être tantôt passif devant l'œuvre, tantôt actif.

Même si l'art rencontre le jeune public, il est toujours dépendant de l'usage fait de ses richesses. En effet, la tradition a fait de l'œuvre une image subordonnée au texte, faisant ainsi perdre à l'art son autonomie.

L'édition d'art au service de l'histoire

Malgré le développement de l'édition d'art jeunesse, en lien avec l'ouverture des musées, force est de constater que l'image (entendons ici la représentation artistique), reste au service d'un discours politique ou historique. Il s'agit là de l'application directe de l'adage de Confucius « une image vaut mille mots ». Plutôt qu'un long discours, un dessin, une image, un schéma, sera toujours plus immédiatement identifié et appréhendé. L'image sert d'appui au texte, elle lui est complètement dépendante et n'existe alors que par la lecture du récit qui lui est associé. L'œuvre est dépossédée de son existence en tant que telle.

La subordination d'une image à un texte est une pratique ancienne dont les objectifs n'ont pas changé aujourd'hui. Distinguons cependant l'illustration qui ornerait un texte : la dimension ici est purement décorative et est à rapprocher des enluminures du Moyen-Age. Nous parlons ici d'illustration dont l'« action est d'éclairer, de rendre plus explicite »¹⁵ dans le cadre d'un album, d'un recueil de poésie illustré (*Les fables* de la Fontaine sont très souvent accompagnées de peintures ou dessins illustrant la situation) ou bien de conte... Le texte est rendu plus compréhensible par l'image, en ce sens qu'elle traduit les événements ou

¹⁵ Dictionnaire Hachette édition 2005.

personnages racontés, elle décode le texte. Les mots deviennent des ombres, des expressions du visage et des couleurs pour une meilleure visualisation de la scène. Les images ont alors un pouvoir de transmission bien plus important que les mots puisqu'elles peuvent être vues et comprises par tous. On ne peut ici s'empêcher de penser, et à juste titre, au pouvoir pédagogique donné aux représentations picturales de la Bible, malgré les impératifs d'aniconisme dictés par le christianisme. Déjà en 600, bien avant Thomas d'Aquin, Saint Grégoire assurait dans une lettre à l'évêque de Marseille que «les images sont la Bible des illettrés». De par leur clarté et leur immédiateté, les images sont donc de plus grands vecteurs d'apprentissage et de reconnaissance d'une même identité culturelle au sein d'une société. Parce que l'art n'est, à l'échelle de son histoire, libre d'un monarque ou d'un Etat que depuis peu, la plupart de la production porte les traces de ce pouvoir inhérent aux images.

Avec l'école républicaine, les questions de la pratique religieuse sont reléguées à la sphère intime et c'est l'apprentissage de l'Histoire de l'Homme qui prend le relais de cette instrumentalisation des images. En témoigne le bulletin du Ministère de l'Éducation nationale exposant la structure éducative de l'histoire de l'art : «L'enseignement de l'histoire des arts couvre la période qui va de la Préhistoire aux temps actuels sur des aires géographiques et culturelles variées. Il suit le découpage des programmes d'histoire»¹⁶. Les œuvres d'art, sont alors mises au service de l'instruction de l'Histoire et des grands événements. En effet, la plupart des livres qui établissent des liens avec l'histoire de l'art se servent en réalité d'une œuvre représentant un monarque, un édifice ou un mythe pour raconter l'Histoire. Citons l'ouvrage *Mon petit livre d'art pour raconter l'histoire*, aux éditions du Seuil, qui présente soixante chef-d'œuvres illustrant les grands moments de l'histoire occidentale, accompagnés d'un texte succinct proposant à l'enfant une lecture originale de l'œuvre. Tous les enfants ont d'abord connu *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix en parcourant leurs livres d'histoire ou d'éducation civique. Ils n'ont retenu ni le titre, ni l'artiste, et encore moins la date ou la technique, mais ils savent que cette œuvre est fondatrice de notre société. Il en va de même pour le portrait de *Louis XIV en costume de sacre* par Hyacinthe Rigaud. Très peu sont ceux capables de donner le nom de l'artiste, ou l'année durant laquelle ce portrait a été peint. Cependant, cette œuvre est l'un des lieux communs dans lequel se retrouvent tous les élèves

¹⁶ Encart - Bulletin officiel n° 32 du 28 août 2008, *L'organisation de l'enseignement de l'histoire des arts*, Ministère de L'éducation Nationale, consulté en ligne le 20 avril 2017.

ayant fréquenté l'école de la République. L'image est plus encline à frapper les esprits et à s'y imprimer que les textes : c'est la mémoire visuelle qui prend le dessus. Et pour cause : pour un enfant, une représentation sera toujours plus compréhensible et plaisante qu'un long paragraphe. Son attention sera développée par l'observation des détails, la reconnaissance des symboles ou bien la découverte d'un personnage illustre qu'il pense alors connaître. Mettre un visage sur un nom, afin de mieux le mémoriser, voilà de quoi il est question. L'image est donc un support pédagogique plus frappant qu'un texte où l'effort de compréhension et d'imagination peut entraîner en fonction de l'âge un désintérêt voir un désamour pour le récit. L'histoire de l'art n'est alors pas une discipline enseignée en tant que telle mais une source iconographique complète, utilisée pour servir un propos plus large identique à la photographie de presse. Les éditeurs illustrent l'histoire en associant au texte descriptif et explicatif, véritable objet de l'étude, une image qui sert alors à un enseignement plus essentiel dans la construction d'une identité commune.

Une fois ce constat établi, la nécessité d'opérer un retour à l'art en tant que tel se fait ressentir. Cette redécouverte passe par une émancipation de l'art grâce à un retour à l'appréciation spontanée et esthétique, alliée à une connaissance de l'œuvre en tant que telle.

Une réponse au développement des politiques culturelles

Malraux envisageait la rencontre entre une œuvre et un public comme un « choc esthétique » : la spontanéité et l'immédiateté des sentiments suffisaient pour apprécier ou rejeter un tableau, une sculpture ou toutes autres formes d'art. La compréhension de l'œuvre, au-delà de son esthétique, n'était pas une donnée prise en compte dans la politique culturelle qu'il a menée entre les années 1959 et 1969. Sous sa gouvernance, le Ministère cherchait en réalité à favoriser l'accès à la culture et à l'art à ceux qui le souhaitaient, comme le montre la mise en place du réseau des DRAC. Il s'agissait alors de redistribuer sur tout le territoire français la richesse des musées nationaux principalement basés à Paris. C'est sous la direction de Jack Lang, que le Ministère de la Culture, qui s'était donné pour « mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre

possible de Français»¹⁷, qu'une véritable politique d'incitation à la fréquentation des lieux culturels prend vie. Cette volonté, plus ou moins affirmée, de participer à la popularisation des secteurs culturels traditionnellement rattachés aux sphères sociales les plus hautes, a pour vocation de faciliter l'accès à la culture. Les frontières avec le Ministère de l'Éducation nationale sont minces, notamment parce qu'on pose philosophiquement la culture comme fondement de la cohésion sociale et politique d'une société. De par son implication dans la promotion, le développement et le soutien de projets liés à cette volonté d'ouvrir la culture au plus grand nombre, dont les prémices sont inscrites dans les programmes scolaires, l'État crée le besoin de supports appropriés, en plus des cartels d'informations accompagnant les œuvres dans les musées. On remarque alors le développement de fiches techniques et historiques disposées dans des présentoirs près des œuvres les plus illustres. Ces informations reprennent plus en détails les circonstances de créations, les spécificités imposées à l'artiste par le commanditaire, une brève biographie sur l'artiste et l'histoire de l'œuvre. Finalement, à l'instar des audio-guides, ces cartels améliorés facilitent la compréhension de l'œuvre de par son introduction dans un contexte politique, économique et historique. L'objectif évident de cette mise à disposition gratuite d'informations complémentaires (ce qui n'est pas le cas pour les audio-guides ou les visites guidées) est de permettre au spectateur d'apprécier l'œuvre devant lui, et ainsi d'émettre un jugement non pas uniquement construit sur l'émotion ressentie à sa vue, mais aussi sur ses caractéristiques techniques, politiques et historiques. Le support papier semble redevenir essentiel à l'établissement d'un dialogue intime entre le spectateur et l'œuvre. A son rythme et à sa façon, le visiteur adapte sa position à la lecture de ces informations.

On assiste donc depuis les années 1990 à une révolution concernant l'accès au savoir artistique qui se trouve généralisé puisque directement accessible sur place. Le spectre des dispositifs d'acculturations est en constant élargissement, cherchant véritablement à toucher le plus grand nombre à la fois instantanément dans les musées mais aussi à posteriori grâce aux livres, catalogues d'expositions et autres supports papiers. En effet, la multiplication des voies de découvertes de la culture et spécifiquement des arts supposent des outils adaptés, qu'ils soient dédiés à une préparation en amont d'une visite, au cœur de la découverte d'un artiste ou d'une période, ou encore comme souvenir d'un musée ou d'une exposition

¹⁷ Décret de création du Ministère, 24 juillet 1959.

particulièrement appréciée. Nous avons déjà cité la collection *L'art en jeu* du Centre Georges Pompidou, à laquelle s'ajoutent les Cahiers d'Activités proposés par les musées en relation avec les expositions permanentes et temporaires. Les Éditions du Musée du Louvre, dont l'objectif est de transmettre les connaissances en matière de culture et de patrimoine, offrent aussi une variété considérable de littérature artistique à destination de tous les publics. Les éditions du Musée du Louvre enrichissent leur catalogue grâce au développement de partenariats avec une quarantaine d'autres éditeurs spécialisés ou non. Bien que l'ouvrage soit encore une fois plutôt axé sur l'histoire que l'histoire de l'art, *Princes et Princesses du Louvre*, est un exemple de collaboration avec Actes Sud Junior. Ici, l'enfant découvre les grandes figures princières de l'histoire grâce aux tableaux de la collection du Louvre.

Aujourd'hui, on constate grâce aux actions menées par le Ministère de la Culture, mais aussi celui de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur, une fréquentation accrue des musées et lieux culturels par la jeunesse, autant dans un cadre scolaire que privé. La question centrale est alors celle de l'appropriation du savoir et sa pérennité par l'enfant, donc la création d'un lien entre l'œuvre et le novice. Un support consultable sur place, disponible à l'achat et donc à la consultation privée est dès à présent nécessaire.

Avant de pouvoir éditer de l'art, il faut en connaître les contours et les différentes approches. Les éditeurs de livre d'art ont bien saisi cette dualité dans l'approche de l'art, entre connaissance et sensibilité. Chacun choisit l'orientation qu'il veut donner à sa politique éditoriale en fonction du public qu'il vise. La presse en revanche, dont la vocation a toujours été plus populaire, est un excellent support de diffusion du savoir, en témoigne l'utilisation massive de ce support par les avant-gardes artistiques.

Les années 1980-90 voient le secteur de la jeunesse se développer considérablement en empruntant certains domaines au rayon adulte. L'édition d'art connaît alors un regain d'intérêt et est de ce fait adaptée à une publication jeunesse. En effet, les politiques culturelles placent l'art au centre de la construction d'une identité culturelle commune à tous les citoyens. Ainsi, l'édition d'art est d'abord développée au sein même des institutions artistiques.

En parallèle aux premières collections pour enfants issues des musées, se constituent les premiers éditeurs d'art jeunesse privés. Et comme pour marquer leur autonomie, c'est par voie de presse que les premières propositions de médiations particulières naissent.

Partie II : la *Revue Dada*, berceau de l'édition d'art jeunesse

Il suffit de se rendre dans une librairie, une bibliothèque ou une boutique de musée pour se rendre compte de l'importante offre d'édition d'art jeunesse. Dans les rayons se côtoient les ouvrages des maisons d'éditions spécialisées et ceux des grands groupes ayant proposé collections ou *one shot* afin de se positionner également sur le marché. Cette abondance, voire surproduction, donne l'impression d'un secteur structuré et depuis longtemps établi. En réalité, l'édition d'art jeunesse est un marché relativement jeune dont nous cherchons ici à connaître les premiers acteurs.

Chapitre 1 : *Dada*, la première revue d'art

Nous l'avons vu, les premières propositions éditoriales d'art jeunesse naissent au début des années 1980. Cependant, elles émanent des musées sous tutelle de l'État et répondent à l'ouverture de ces derniers à un public plus large. C'est un circuit fermé qui se met en place : une proposition du musée pour le musée. Qu'en est-il des initiatives privées ? Pourquoi et pour qui éditent-elles ?

1991, naissance de la revue

Une passion pour l'art, pour l'histoire et pour la transmission du savoir réunissent les deux historiens et critiques d'art que sont Héliane Bernard et Christian-Alexandre Faure. Ils créent ensemble la *Revue Dada*, sous-titrée *Première revue d'art pour enfants*, dont le premier numéro est publié en décembre 1991. La revue revendique son caractère alors novateur et unique puisque *Arkéo Junior* et *Le Petit Léonard* ne seront respectivement publiés pour la première fois en qu'en 1994 et en 1997. Il s'agit alors d'une revue d'initiation à l'art indépendante et autonome, dont l'édition, la publicité et la distribution sont assurées par ses créateurs. Ces derniers, bien que n'étant pas des professionnels de l'édition d'art jeunesse, ne sont en aucun cas étrangers au domaine. En effet, Héliane Bernard est la fondatrice de la revue d'art contemporain *Montrer*¹⁸, et co-fondatrice du magazine *Artension*¹⁹. La rédaction de ces deux propositions éditoriales collabore régulièrement avec Christian-Alexandre Faure, le futur co-créateur de *Dada* dont le projet est présenté ainsi dans le premier numéro :

« Pourquoi une revue d'art pour enfants ? Jusqu'à présent, aucune revue d'art ne s'était adressée aux enfants. Pourtant, l'initiation à l'art devrait commencer par eux. Il faut, pour bien regardé adulte, pour accéder à l'amour de l'art, pour donner envie de créer, avoir le bonheur de recevoir des clés. Elles ouvrent des portes merveilleuses. Pourquoi Dada ? En prenant ce titre, nous rendons hommage à l'un des mouvements artistiques les plus fondamentaux du siècle, mouvement éphémère mais essentiel par ses propositions innovantes, sa générosité, sa remise en cause des poncifs de l'académisme, la participation d'artistes très jeunes. [...] Dada est une revue qui ouvre l'oeil sur les différentes tendances de l'art actuel et sur tous les modes de créations d'aujourd'hui. Mais elle a aussi, comme un fil conducteur, des regards sur le passé et l'histoire de l'art qui éclaireront les cultures et nos façons de penser.»²⁰

¹⁸ *Montrer, Revue d'Art - Expression - Figuration*, 9 numéros entre novembre 1990 et octobre 1991.

¹⁹ *Artension, le magazine de l'art vivant*,

²⁰ Extrait du premier éditorial définissant le projet de *Dada*.

Le projet de *Dada* se lit presque comme une définition avant l'heure des enjeux de la médiation culturelle. On y retrouve cette notion d'acculturation de la jeunesse à l'art, ce besoin de transmettre une culture qui nous réunit. Pour Bernard et Faure, comprendre l'art c'est être capable de comprendre le monde en le déchiffrant. Ils proposent à travers la revue une sorte de boîte à outils pour enfants (concept que l'on retrouve dans les mallettes pédagogiques à destinations des enseignants dans les musées), applicable à tous les champs iconographiques. Ensemble, ils donnent à l'apprentissage de l'histoire de l'art ses lettres de noblesses en affirmant sa place dans le processus éducatif : lire les images est aussi important que de lire des textes. Le projet Dada est de ce fait un prolongement de la collection « L'art en jeu » du Centre Pompidou, en proposant un panorama plus large et un aboutissement des politiques culturelles visant à ouvrir la culture de l'art à tous. Ce qui faisait l'originalité de la revue, c'est qu'elle s'affranchissait des codes muséaux qui donnaient alors un caractère sacré et élitiste à l'art. Les centres culturels, musées et lieux historiques sont souvent intimidant pour un public peu familiarisé aux sorties culturelles. Au travers de la construction même de la revue, les deux fondateurs ont cherché à gommer ces barrières sociales dans une optique d'ouverture et de pédagogie généralisée.

La revue est donc née de la volonté de deux passionnés désireux d'étendre le champ de connaissances de l'art à tous. En effet, si aujourd'hui le sous-titre de la revue a été raccourci, le second numéro destinait *Dada* à tous les publics en affirmant *Dada, Première revue d'art pour enfants de 6 à 106 ans*. La revue trouve dès le départ son public, grâce à une diffusion-distribution sélective et autogérée par Faure. Les librairies et bibliothèques sélectionnées sont enthousiasmées par le projet et à partir du quatrième opus, c'est la société d'édition Gemial S.A.R.L qui prend le relais de la diffusion-distribution. Si le succès est au rendez-vous, c'est parce les créateurs ont su trouver un équilibre entre contenu scientifique et discours vulgarisé en s'entourant d'auteurs professionnels, d'artistes et d'enseignants. Finalement, tous les acteurs ont leurs places dans la création d'un numéro pensé en écho avec la *Revue Dada* de Tzara au début du XXème siècle. On y retrouve un foisonnement de collages, de jeux, de poésies, de photomontages et d'illustrations qui font plutôt penser à une revue amateur « faite maison ». Pourtant, c'est ce qui fait l'originalité de la revue, où tous les arts se côtoient sans valorisation de l'un par rapport à l'autre.

Cette liberté éditoriale est la marque de fabrique des créateurs de la revue, et bien qu'à première vue, l'ensemble paraisse flou, une attention particulière est portée à la réalisation de chacun des numéros.

Les premiers numéros autonomes

Bernard et Faure se soucient donc de transmettre l'histoire de l'art de manière abordable tout en s'assurant de la scientificité du contenu. La revue est publiée au format carré et souple grâce à une édition brochée. Éditorialement autonomes, les deux fondateurs doivent s'associer à des partenaires culturels ou étatiques afin d'assurer la parution des numéros. Ainsi, la publication du premier numéro de *Dada* sur *L'action painting* est le fruit d'un partenariat avec la ville de Villefontaine en Isère. Cette pratique du partenariat est un des nerfs de l'évolution de la revue depuis sa création, puisque elle sera tantôt activement pratiquée, tantôt complètement stoppée.

Pour chaque numéro, la couverture se présentait comme un patchwork d'illustrations ou photomontages, créés par un artiste ou graphiste de la rédaction, dont les couleurs reprenaient l'univers chaleureux des dadaïstes. Cette création originale était toujours le fruit d'une réinterprétation des sujets abordés dans le dossier et proposait donc un premier rapprochement entre l'œuvre du passé et le présent. De cette manière, l'introduction d'un artiste dans une temporalité plus accessible amorçait une désanctuarisation de l'art et plus largement du musée, facilitant alors l'identification à la culture. De plus, il existe une volonté de faire coexister toutes les formes d'art, de mouvements artistiques et d'artistes sans restriction de temps ou d'espace. Ainsi, les numéros s'apparentent parfois à une boîte de Pandore où la juxtaposition des sujets peut être parfois hasardeuse. Cette impression de désordre répond à la plus pure tradition dada, où Le Douanier Rousseau peut côtoyer Goya sans transition ni justification²¹.

À sa naissance, la revue ne se constitue donc pas autour d'une thématique ou d'un seul et unique artiste afin d'en proposer une petite monographie, mais bien autour des plusieurs idées. On comprendra facilement que pour de jeunes lecteurs, un tel brassage d'informations

²¹ Goya, Rousseau, n° 11, mai 1993.

peut être un frein à la compréhension. Il perd le propos au milieu des illustrations (trop) abondantes, des sujets abordés et des termes techniques. Cependant, et afin de pallier ce trop-plein de connaissances, on retrouve dès les premiers numéros un glossaire expliquant les termes et concepts présentés dans le dossier d'étude. Ce glossaire, initialement placé en fin de revue, est rapidement remplacé par sa version en livret *Dico* au centre.

L'un des plus grands collaborateurs du Dada des débuts est sans aucun doute le peintre lyonnais Gérard Mathié. Les questions plastiques qu'il se pose au regard de l'histoire de l'art et de la place de l'artiste sont souvent complétées par un travail d'écriture. Il se lance alors dans l'aventure Dada et sa collaboration durera plus de 10 ans. Il imagine et rédige plusieurs rubriques pour la revue surtout dédiées au jeu et à l'apprentissage par l'humour. En témoignent « Les fariboles du professeur Fada », courtes histoires caricaturant un critique d'art et permettant d'aborder plus paisiblement certains concepts ou idées du dossier difficiles à saisir. Ou encore, la série des « Amis du peintre Gégé », feuilleton racontant les aventures et les rencontres de Gégé dans le monde de l'art. Sur le même ton irrévérencieux envers les traditions élitistes de l'histoire de l'art, « Pico et Copi » permet de recréer des œuvres célèbres grâce à une photocopieuse.

Au milieu des jeux, on trouve également une BD créée par Chantal Payet et Stani Chaine où le personnage principale et son acolyte animal de compagnie voyagent eux aussi dans le monde de l'art. Une rubrique « A vos fax » publie les dessins des illustrateurs reçus à la rédaction lors de la création du numéro. Patrick Ravelle poétise les biographies d'artistes en racontant à la manière d'un conte l'enfance des artistes dans sa rubrique Prodiges.

La scène contemporaine est aussi représentée et la revue propose, au-delà d'un savoir rétrospectif, quelques pistes d'observation de l'art en train de se faire. En effet, des interviews et rencontres d'artistes contemporains sont racontées par Paulo, autre petit personnage peuplant la revue de numéro en numéros. La rubrique « Visite sentinelle » se charge de faire des comptes-rendus d'expositions. Zita et Noémie parcourent les musées du monde et à leur retour, présentent le lieu qu'elles ont visité.

Finalement, ce qui caractérise les premiers Dada c'est l'idée d'un désordre organisé, coloré, chaleureux et drôle, que petits et grands peuvent savourer comme on savoure une friandise.

La continuité chez Mango

Après trois ans d'autonomie, Dada est rachetée en 1994 par Hugues de Saint-Vincent, alors directeur des éditions Mango. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il laisse Bernard et Faure créateurs de la revue et n'impose aucun changement dans la maquette ou la ligne éditoriale. C'est au niveau du format qu'un changement intervient permettant à la revue d'atteindre une plus grande qualité. Elle devient reliée, augmentant ainsi les capacités de conservation. Hugues de Saint-Vincent amorce alors cette tendance qu'à *Dada* de naviguer entre revue et petit livre d'art. La revue adopte également son sous-titre définitif, *La première revue d'art*, s'affirmant ainsi être à destination de tous.

Concrètement, la revue, dans sa maquette et son contenu, reste inchangée. En effet, la seule modification qu'apporte Saint-Vincent concerne la conception des numéros en ce sens qu'il réclame leur thématisation, visant ainsi une meilleure compréhension. Les différentes rubriques, les jeux, BDs et l'utilisation massive d'illustrations restent d'usage puisque l'ensemble constitue l'identité de *Dada*. Cependant, un découpage tripartite voit le jour et structure la revue. Ainsi, la première partie « Histoire de l'art » concerne le dossier d'étude, la seconde « Fictions de l'art : imaginons » réunit les jeux, BDs et atelier d'écriture, et la dernière est intitulée « Atelier d'art ». De plus, il modernise certaines anciennes rubriques afin de leur donner une existence réelle au sein de la revue. Ainsi, le glossaire initial s'intitule maintenant l'ABCD'art et par simple changement de nom, devient à la fois plus attrayant et plus nécessaire à la revue. Eloi Rousseau était alors déjà à la rédaction de ces lexiques drôles et poétiques.

Les modifications et ajustements apportés pendant les années Mango tendent vers une meilleure commercialisation et surtout une plus grande visibilité. La thématisation de la revue permet son introduction dans le champ de l'actualité artistique. Dès lors, on voit naître les prémices du jeu d'échos existant encore aujourd'hui entre le dossier d'étude de la revue et les expositions en cours dans les institutions culturelles. Ainsi, en 1995, l'exposition sur Carthage qui s'est tenue au Petit Palais sert de terreau à la création du *Dada* sur la Tunisie. De même, le numéro consacré à *L'art des fauves* en 2000 est à mettre en parallèle avec l'exposition sur le Fauvisme s'étant tenue au Grand Palais à la même période.

Mais Hugues de Saint-Vincent, dont la volonté était de faire de la revue une référence dans le domaine des arts, développa surtout les partenariats et le mécénat. Dans le premier cas, les musées participent à l'élaboration du numéro parce qu'il se construit sur leur actualité. Ainsi, le Dada 62 intitulé *Le Temps, Vite*, est le résultat d'une collaboration avec le Centre Pompidou qui organisait alors une exposition éponyme. Dans le cas des mécénats, il s'agit d'une collaboration à la constitution d'un numéro concernant le fond de l'institution. Le *Dada* numéro 37 qui explorait l'œuvre du sculpteur Rodin a été réalisé avec le soutien du musée, facilitant ainsi l'accès à des visuels d'œuvre. Au-delà de partenariats avec des institutions directement concernées, l'intervention de soutiens moins directement liés au sujet peut aider la publication d'un numéro. Le *Dada* sur la préhistoire a ainsi été réalisé avec l'aide de la Région Ardèche, riche de nombreux sites pariétaux. Il s'agit alors d'échange de visibilité par le biais de logo présent dans l'ours ou directement sur la couverture. Le premier numéro sur Vermeer, dont la couverture n'est autre qu'une reproduction de *La laitière*, a été en partie financé par la compagnie commerciale de produits laitiers portant le même nom. Enfin, Air France a de nombreuses fois soutenu la publication de numéros ayant un rapport avec le ciel comme les numéros *Le bleu* ou *Les anges*.

Enfin, c'est au sein des éditions Mango que *Dada* connaît ses premières traductions étrangères. En 1994, ponctuellement d'abord avec une traduction néerlandaise du numéro dédié à Mondrian ; puis une traduction en espagnol et en catalan du numéro sur Barcelone.

Pendant 10 ans, la *Revue Dada* chez les éditions Mango connaît donc une véritable révolution. Hugues de Saint-Vincent a permis à la revue de s'étendre et de toucher un public plus large tout en gardant ce qui la caractérisait profondément. Héliane Bernard affirme alors que « Dada renaît vraiment. Sa route va s'élargir à l'Europe et au Monde ». Par quelques corrections subtiles qui la rendent plus lisible, la revue atteint son idéal de médiation.

Chapitre 2 : les changements de directions marquent la ligne éditoriale

En plus de vingt ans d'existence, la *Revue Dada* connaît de nombreux rachats et changement de direction. Cette instabilité de gouvernance se traduit par de nombreuses directions données à la revue. Ces mutations affectent à la fois le contenu et la forme de la revue, révélant de ce fait les convictions socio-culturelles de chacun des directeurs. En fonction de leurs pratiques et de leurs discours, le public visé se trouve être également modifié.

Jean Poderos épure la revue

En 2003, les éditions Mango sont rachetées par le groupe Média Participation, provoquant le départ de Bernard et Faure, accompagnés par l'ensemble de l'équipe de la revue. Quelles sont les motivations de ce départ ? Des désaccords peut-être concernant l'avenir de la revue. En effet, grâce aux moyens apportés par le groupe de rachat, la revue se modernise et s'affranchie des partenariats-mécénats, atteignant ainsi une autonomie financière inédite. La direction de *Dada* est confiée à l'ancien secrétaire général de rédaction du magazine Beaux-Arts : Jean Poderos. Contrairement à ce qui s'est vu avec Hugues de Saint-Vincent, la nouvelle direction refonde la revue et fait disparaître certains des caractères qui faisaient son originalité et son identité visuelle.

Le premier numéro publié sous sa direction est le numéro 94 sur Edouard Vuillard. Au niveau du contenu, fini les illustrations en pagaille, le foisonnement de couleurs, de coloriations et de typographies. En effet, l'ensemble est épuré, sage et discret. Seules deux doubles pages sont consacrées à l'illustration et la maquette est construite de manière à créer des espaces aérés et clairs. La revue se transforme, comme si elle passait de l'enfance à l'âge adulte : le style coloré et bohème de dada a laissé place à une ligne plus classique digne des revues pour adultes aguerris. Tout se passe comme si Poderos cherchait à faire oublier cette impression de

« fait maison » pour donner, s'il en fallait vraiment plus, un véritable poids scientifique à la revue. La revue perd également quelques unes de ses plus grandes rubriques suite au départ de ses auteurs. L'atelier de création « Pico et Copi » et « Les fariboles du professeur Fada » de Gérard Mathié quittent la revue en même temps que leur créateur. Poderos maintient la BD, le nombre de jeux passe de trois à un seul.

Dans la même logique de retenue et de modération de la revue, les couvertures sont repensées. En effet, la revue s'affirmait unique et originale grâce à ses couvertures reconnaissables entre tous les ouvrages d'art car qu'elle tranchait avec les éditions spécialisées déjà apparentées à des ouvrages de luxe. Le caractère naïf et bohème des couvertures de la revue faisait d'elle l'exception visuelle qui attirait le regard au sein des rayons des librairies et des bibliothèques. Le premier numéro de Poderos marquant la rupture reprend un sujet déjà traité par l'équipe originelle de *Dada* puisqu'il propose un dossier sur le peintre Gauguin. Poderos cherche-t-il, en publiant une nouvelle étude, à marquer définitivement la séparation avec la précédente ligne éditoriale en permettant la comparaison entre l'ancienne et la nouvelle revue ? Les changements sont ainsi clairement identifiables et modifieront durablement l'identité de la revue. Ainsi, la couverture se constitue dès lors d'une reproduction d'une œuvre de l'artiste étudié dans le dossier. Les illustrations sont maintenant uniquement présentes à l'intérieur de la revue et ne servent plus qu'à marquer la structure tripartite de l'ouvrage. D'ailleurs, les illustrations qui réinterprètent l'univers de l'artiste étudié dans le dossier disparaissent aussi pour ne laisser place qu'à des reproductions complètes ou partielles. Tout se passe comme si la revue était débarrassée de tous les éléments pouvant distraire le lecteur de sa rencontre avec l'univers de l'artiste ou du mouvement artistique étudié. Ainsi, la maquette participe à la réorientation de la concentration du lecteur sur le seul propos de l'étude et sa comparaison avec les reproductions. Ce stratagème visuel est accompagné par une nouvelle approche du sujet. Si jusque-là, la revue se construisait autour d'une thématique qui permettait des digressions, Poderos instaure le point de vue unique d'étude, un axe particulier de découverte. De ce fait, le numéro sur Gauguin s'intitule précisément *Gauguin à Tahiti* et propose un examen approfondi de l'œuvre de l'artiste sur l'île polynésienne. Le directeur récidive encore en mars 2005 en publiant un nouveau numéro sur Matisse. Un premier ouvrage a été publié en 2000 et répondait donc à cette logique d'éclatement de la thématique en plusieurs petits sujets. Mais cinq ans plus tard, c'est autour

Mémoire de master 1 Information-Documentation 42/96

des découpages de l'artiste que la revue est construite²². De plus, au sein de ce dossier, une œuvre est choisie pour être analysée en tant que témoin caractéristique de l'angle d'approche développé dans le numéro.

Pour conclure ici, nous dirons que pendant les seize numéros publiés sous la direction de Poderos jusqu'en avril 2005, la revue s'assagit en clarifiant son propos et la lecture même de celui-ci.

Brigitte Stephan et Didier Baraud : l'actualité artistique au centre des publications

À la suite du départ de Jean Poderos en avril 2005, la direction de la publication est confiée à Brigitte Stephan et Didier Baraud. La revue *Dada* ne leur est certainement pas inconnue puisqu'ils ont respectivement été directrice de collections et directeur du département jeunesse des éditions Mango entre le début des années 1990 et 2000. Ensemble, ils fondent en 2004 les éditions Palette, maison d'édition spécialisée dans l'initiation à l'art pour enfants.

Leur premier numéro est publié en mai 2005 et se concentre sur l'art cinétique. Dès le numéro suivant intitulé *L'idiotie et le burlesque*, les jeux sont déplacés dans la troisième et dernière partie de la revue. La maquette reste dédiée à la mise en valeur des reproductions des œuvres et les illustrateurs sont de moins en moins présents. Sous leur sous-direction, chaque *Dada* est pensé comme un numéro indépendant. Ainsi, la typographie et le graphisme du contenu s'adaptent au sujet abordé renforçant encore la cohérence interne de tous les ouvrages. Chaque *Dada* s'inscrit dans la continuité d'une publication mensuelle tout en affirmant son originalité par rapports aux autres.

Stephen et Baraud opèrent un retour en arrière dans la conception des numéros. On observe sous leur direction un retour aux partenariats et mécénats (uniquement avec les institutions artistiques), résultant d'une réintroduction de *Dada* au sein de l'actualité artistique. Le numéro 116, publié en janvier 2006 et intitulé *Ingres et après...* est réalisé en écho et en

²²*Matisse, tout en découpages*, n° 108, mars 2005

partenariat avec le Louvre qui organisait entre février et mai une exposition autour du peintre. Il en va de même pour le numéro suivant *Le Douanier Rousseau*, auquel ont contribué le musée d'Orsay ainsi que la Réunion des Musées Nationaux en prévision d'une exposition conjointement organisée et devant se tenir entre mars et juin 2006. Dans les faits, approximativement tous les numéros publiés sous leur direction sont issus de collaborations avec des institutions artistiques. Il est intéressant de se demander si cette pratique de la publication de la revue comme présentation ou étude préparatoire à la visite d'une exposition n'est pas pensée comme première prise de contact avant la rencontre avec les ouvrages plus généraux édités chez Palette. En effet, les deux compères cumulent les deux directions et on ne peut s'empêcher de se demander si la revue, de par sa présence dans l'actualité, ne fait pas le pont vers les œuvres plus conséquentes publiées au sein de la maison d'édition. La revue ne devient-elle pas alors un support de médiation privilégié, permettant une meilleure approche de l'exposition et favorisant le développement de la curiosité, assouvie par une lecture des études plus complètes publiées chez Palette.

De plus, la période « Palette » correspond au développement des numéros spéciaux. L'inauguration du musée du Quai Branly occasionne la publication d'un numéro intitulé *Les arts premiers*, où les ateliers, jeux et rubrique du spectacle vivant ont laissé leurs places à un développement des thématiques concernées. Il en va de même pour le numéro spécial *Voyage au centre Pompidou* qui célèbre les trente ans de l'institution. Se faisant le miroir du musée, le numéro en reprend les caractéristiques et propose un parcours de découverte des collections et de l'architecture. Enfin, la réouverture de la Cité de l'Architecture après des années de fermeture pour travaux offre une nouvelle occasion à la publication d'un numéro spécial. *L'architecture* est issue de la collaboration des auteurs de Dada avec le service pédagogique du musée faisant alors figure de modèle dans l'accès à la culture. La même logique est adoptée lors de la publication du numéro consacré à l'inauguration du MAC/VAL en 2005. En effet, ce premier numéro entièrement dédié à l'art contemporain est intégralement rédigé par les acteurs du service de médiation et permet de poser simplement des jalons de compréhension de l'art contemporain. Le pari est en effet risqué, le sens de l'art contemporain étant souvent difficile à saisir, même pour les spécialistes. Cependant, dans sa volonté indéfectible de permettre à tous de côtoyer et comprendre l'art, le numéro affirme « L'art contemporain, c'est seulement pour les grands ? Pour ceux qui connaissent l'histoire de l'art »

sur le bout des doigts ? C'est ce que l'on croit trop souvent. Dans la revue *Dada*, nous tentons de prouver le contraire en accordant régulièrement une place aux artistes contemporains, et en présentant leur travail de façon claire et accessible »²³. Jusqu'en 2008, Stephan et Baraud développeront *Dada* en lien avec l'actualité artistique et uniront profondément la revue aux institutions culturelles. Toutes ces collaborations ont participé à la reconnaissance de la revue comme une référence en matière d'initiation à l'art aux enfants.

Les éditions Arola : entre tradition et innovation

En 2008, ce sont les éditions Arola qui rachètent la revue *Dada*. Cette petite maison d'édition a été créée la même année par un ancien stagiaire de la rédaction : Antoine Ullmann, encore aujourd'hui directeur de publication. Pour son premier numéro, il choisit de reprendre un des sujets les plus populaires en histoire de l'art, à savoir l'Égypte des pharaons. Le sujet, bien qu'abordé par deux fois précédemment, est une source presque inépuisable d'étude si on veille à en varier l'axe. En continuité avec les changements opérés précédemment, *Égypte Éternelle* est donc thématique et se propose d'analyser les résurgences de l'art de l'Égypte antique au sein de toute l'histoire de l'art. L'ouvrage s'interroge sur les relations existantes entre l'art égyptien et toute la production artistique postérieure. Il est issu d'une collaboration avec le musée du Louvre qui organisait alors l'exposition «Portes du ciel : vision du monde dans l'Égypte ancienne».

Pour la première fois dans toute l'histoire de la revue, les lecteurs sont prévenus du changement de direction. Il ne s'agit pas d'annoncer de grandes modifications ou de prévenir le lectorat d'une prochaine rupture au sein de leur revue mais bien plutôt pour tranquilliser les lecteurs et introduire *Dada* dans l'ère numérique.

« Vous ne l'aurez peut-être pas remarqué en ouvrant de nouveau numéro, mais *Dada* a changé d'éditeur. Si cela n'a pas attiré votre attention, c'est au fond tout naturel. Car à part la maison qui héberge votre revue, rien ou presque n'a changé : vous retrouvez les mêmes auteurs fidèles depuis de nombreux numéros, les mêmes rubriques, les mêmes graphistes le même réseau de diffusion... [...] Publié par une structure indépendante, *Dada* sera plus réactif pour traiter tous les sujets qui vous intéressent. Nous avons d'ailleurs ouvert notre blog pour prolonger l'esprit de la revue entre la parution de deux numéros [...] Vous y trouverez notre actualité, des contenus bonus liés au numéro en cours, des comptes-rendus d'exposition et de livres que nous avons aimés ainsi qu'un espace pour vous permettre de

²³ Éditorial du *Dada* numéro 138, mai 2008 - extrait.

dialoguer avec nous, de publier vos ateliers...»²⁴

Antoine Ullmann modernise plusieurs rubriques en les renommant. Ainsi « Actua Art », la chronique dédiée à l'actualité artistique contemporaine tout arts confondus, devient « Artualités ». On retrouve la BD au travers de la rubrique *Le tour du monde des grands musées* et les jeux, rappelant les premiers *Dada*. Les ateliers sont renouvelés avec la participation d'*Artacola* et sa créatrice Sonja de Monchy, embauchée au sein de la revue quelques années plus tard. Les illustrateurs retrouvent une place de choix dans la conception de la revue. Rien d'étonnant quand on sait l'intérêt du directeur de publication qui rachète en 2012 la galerie Robillard, structure qui promeut les illustrateurs et l'illustration jeunesse. Pour *Égypte Éternelle* la rédaction fait appel à l'illustrateur de presse Killoffer, notamment connu pour ses contributions à *Le Monde* et *Libération*. En plus d'opérer un retour vers les illustrateurs, Arola renoue avec la tradition dadaïste de mélanger les supports, formats et techniques artistiques. Ainsi est publié en 2009 un numéro sur le cinéaste Jacques Tati. Cette retour à une pluridisciplinarité se poursuit en en 2012 par un opus sur Tim Burton si fort de son succès qu'il a été réédité sous forme de petit livre d'art. Enfin, le numéro de mars 2017 sur *L'histoire du cinéma* a été conçu en lien avec l'exposition *Mômes and Cie*, se tenant à la Cinémathèque française jusqu'au 30 juillet. Ce numéro parachève l'introduction de Dada dans la modernité numérique, tout en gardant son identité. En effet, le lecteur y découvre l'histoire du cinéma au travers de six émotions (on retrouve la thématique ainsi que l'axe d'étude particulier), et chaque extrait évoqué pour expliquer un sentiment est à découvrir sur tablette ou portable grâce à l'introduction d'un système de reconnaissances des images en réalité augmentée. Après le cinéma en prise de vue réelle, c'est le cinéma d'animation qui fait son entrée dans le champ des arts étudiés par *Dada*. La première apparition des dessins animés se fait avec le numéro 189 intitulé *De Disney à Pixar*. Et le cadre géographique dépasse même l'occident en consacrant la publication de janvier 2015 à l'œuvre du japonais Miyazaki. Après le cinéma, la bande dessinée fait son apparition en tant que sujet d'étude à part entière avec un numéro spécial en février 2011 et plus récemment encore en octobre 2016 avec un numéro sur Hergé.

Finalement, avec Arola, la revue pérennise son identité en renouant avec la pluridisciplinarité dadaïste. De plus, les illustrateurs sont de nouveaux au centre de la conception d'un numéro

²⁴ Éditorial du *Dada* numéro 143, extrait.

puisqu'ils sont sollicités pour la production d'œuvres réinterprétant le sujet du mois. La revue est transformée en un véritable petit livre d'art de collection. Elle connaît la consécration en 2010 grâce à l'obtention du certificat de contenu pédagogique de l'Association des Conseillers Pédagogiques. Enfin, avec Antoine Ullmann, *Dada* revêt une nouvelle dimension numérique grâce au développement du blog, bientôt remplacé par une présence sur les réseaux sociaux. *Dada* possède même une application sur tablette numérique permettant des jeux et ateliers en ligne. Aujourd'hui, le site de la revue permet d'avoir accès au catalogue complet mais aussi aux ateliers proposés aux écoles ou autres structures pédagogiques.

Chapitre 3 : les enfants de *Dada*

La carrière des différents directeurs de la revue ne s'est pas arrêtée après leur départ. Bien au contraire, chacun a participé à la construction du secteur de l'édition d'art jeunesse, en emportant un petit peu de la *Revue Dada* dans leurs nouvelles structures éditoriales. Ainsi, on constate que la revue a servi de terreau à la construction de leurs projets éditoriaux.

Le duo Héliane Bernard et Alexandre Faure

A la suite de leur départ de la revue *Dada*, les deux éditeurs rejoignent les rangs du Seuil en y créant la revue *9 de coeur, revue de création et d'initiation à l'art*, publiée entre 2004 et 2005. Il s'agit d'une revue trimestrielle qui réunit théâtre, danse, chant, musique... Le sous-titre complet de la revue « *revue de création et d'initiation à l'art : arts, littératures, musiques...de 9 à 99 ans* », ne laisse pas de doute quant à la parenté qu'elle peut avoir avec *Dada*. On y retrouve l'évocation de la pluridisciplinarité inhérente au mouvement Dada, cette fois mise en pratique dans le choix des sujets évoqués. Tout comme on retrouve la volonté de

toucher tous les publics possibles en proposant à la fois des articles d'études et des ateliers pratiques. Tous les ingrédients constituant le contenu de la revue *Dada* des débuts se retrouvent ici. Comme dans *Dada*, on retrouve un foisonnement de collages, de dessins et de couleurs vives. Pour chaque numéro, une BD est créée ainsi qu'une nouvelle originale faisant le portrait d'un auteur. Enfin, des entretiens, des jeux et des ateliers ponctuent la publication. Malheureusement, l'édition de la revue est arrêtée en 2005 suite au rachat du Seuil par les éditions de la Martinière.

Loin d'abandonner l'édition d'art jeunesse, les deux collègues créent en 2006 la collection des albums « Tatou » au sein des éditions Michalons. Cette collection se construit autour de deux thématiques d'études, réunissant toujours illustrations et genre artistique. La première est littéraire avec la section d'albums « Tatou Poésie », où des grands poèmes et textes sont repris pour être associés aux travaux d'un illustrateur qui s'imprègne de l'univers de l'auteur. Ainsi, ont été publiés un album sur l'écrivain allemand Rainer Maria Rilke, un autre sur Federico Garcia Lorca, et même une anthologie de la poésie arabo-andalouse. La seconde thématique est bien évidemment celle de l'art, avec une sous-collection intitulée « Tatou art », dont Héliane Bernard est l'auteur principal. Des albums sont publiés entre 2006 et 2007 ; le premier *Métamorphose d'Aladin ou comment il fut passé au caviar* est une réinterprétation de quelques un des textes des *Mille et une nuit*. Le second, *Guernica*, replace dans son contexte la création du célèbre tableau de Picasso.

En 2008, nouveau changement pour Bernard et Faure. Maintenant éditeurs chez Milan, ils créent la collection « Phil'art ». Entre art et philosophie, chaque publication utilise la culture visuelle comme outil de compréhension des grandes questions de nos sociétés. Les grandes problématiques de l'être humain sont minutieusement disséquées et analysées à la lumière d'œuvres d'art significatives (on retrouve ici l'utilisation des images comme supports de familiarisation avec des concepts plus généraux). Le premier numéro, *C'est quoi la mémoire ?*, pose la question du devoir de mémoire inhérente à l'histoire du XXème siècle. Viennent ensuite des questions concernant les religions, le bonheur, l'imaginaire... Destinée aux enfants de plus de 9 ans, la collection de Bernard et Faure conjugue philosophie et arts, en utilisant les œuvres comme illustrations au sens premier du terme.

Jean Poderos créé les éditions Courtes et Longues

Jean Poderos quitte donc la revue *Dada* en 2005, après avoir été directeur de publication durant seize numéros. Cependant, il ne tarde pas à reprendre le chemin de l'édition d'art en jeunesse puisqu'il fonde dès 2006 les Éditions Courtes et Longues. Cette maison d'édition publie à la fois des livres à destination des enfants et des adultes en dédramatisant l'art et la culture aux moyens de discours scientifiques abordables et de supports originaux. «Lire les images, regarder l'art, découvrir le monde»²⁵, c'est de cette façon que Jean Poderos résume le besoin de créer des livres permettant de devenir un citoyen, conscient du monde qui l'entoure. Il s'agit d'attiser la curiosité des petits et des grands en proposant des collections adaptées à chaque lectorat. Des livres pop-up colorés aux monographies proche des beaux-livres, Jean Poderos cherche toujours à adapter ses publications aux besoins des lecteurs.

La maison lance dès sa création deux collections. La première, intitulée «Tout mes histoires... de l'art» est une invitation à la découverte d'une culture par ses productions artistiques. Le premier numéro s'intéresse au mouvement des nabis, l'un des premiers à remettre en cause la copie servile de la nature dans l'art. L'ouvrage s'ouvre sur une première double-page présentant en quelques mots la genèse et les grandes caractéristiques du mouvement. Il se décompose ensuite en cinq chapitres d'une petite dizaine de pages, analysant un artiste ou une œuvre. À la fin de chaque étude, un petit atelier «À toi!» est proposé afin de mettre en pratique les concepts abordés au sein de chaque sujet, rédigés par des professionnels du monde de l'art. Ce petit livre d'une cinquantaine de pages se conclut sur un glossaire, un index et une chronologie succincte. La structure ainsi créée est celle que conserve encore aujourd'hui la collection. L'autre collection développée associe l'apprentissage par la lecture mais aussi par la pratique. En effet, «Créer avec» fait appel à des artistes proposant de découvrir un artiste en jouant avec ses œuvres. C'est en créant à la «manière de» que l'enfant appréhende l'univers pictural d'un artiste. La collection rencontre un immense succès et la catalogue est composé de quinze titres dès 2008.

²⁵ Jean Poderos, communiqué de presse pour les 10 ans des Éditions Courtes et Longues, consulté en ligne le 23/03/2017.

Les éditions rencontrent leur public, petits et grands mais tous curieux de découvrir le monde de l'art. En 2011, Jean Poderos crée la collection «Les erreurs», dont le premier numéro *Les erreurs dans la peinture* propose au lecteur de changer une nouvelle fois sa manière de regarder un tableau en y cherchant des inexactitudes. Il a l'idée merveilleuse d'appliquer à tous les champs de la culture le traditionnel jeu d'identification des erreurs. La collection se décline avec *Les erreurs dans l'histoire du XXème siècle* ou encore avec *Les erreurs dans l'architecture*. On apprend alors que l'image imparfaite peut être tout aussi porteuse de sens, si ce n'est plus, qu'une œuvre exacte.

Le catalogue s'enrichit de collections de science, de littérature et d'albums jeunesse, d'ouvrages d'histoire et de graphisme. Finalement, les éditions Courtes et Longues, fortes de leurs succès, sont appelées à collaborer avec le musée d'Orsay en 2012 au développement de cahiers de cahiers d'activités. *À la mode impressionniste* est un cahier de découpages et collages permettant également retrouver les 7 erreurs présentées dans les reproductions d'œuvres de Renoir, Monet, Degas et Manet. S'en suivent alors des collaborations de même nature avec le musée du Louvre, Guimet ou encore de l'Orangerie. Les éditions ont alors une place de choix dans le paysage de l'édition d'art jeunesse.

Brigitte Stephen rachète les éditions Le Baron perché

Didier Baraud et Brigitte Stephen se sont associés en 2003 pour créer les éditions Palette, une maison elle aussi spécialisée dans l'initiation à l'histoire de l'art. Comme les éditions Courtes et Longues, elle s'adresse à la fois aux adultes et aux enfants, le catalogue comprenant plusieurs typologies de livre d'art. Nous l'avons déjà vu, ils reprennent ensemble la direction de la revue Dada en parallèle de Palette. Lorsqu'en 2008 Antoine Ullmann rachète la revue par le biais des Éditions Arola, Didier Baraud se consacre de nouveau à Palette. Brigitte Stephen en revanche reprend en 2009 la direction des éditions le Baron Perché.

Créée en 2004, la maison est donc rachetée par Stephan en 2009. Elle connaît cependant des difficultés financières provoquant une revente en 2014 à l'éditeur Jacques-Marie Laffont.

Stephen est maintenue à la tête de la rédaction et peut ainsi poursuivre l'enrichissement du catalogue avec la collection « Comment parler (de) aux enfants ? ». L'ouvrage à l'origine de la naissance de cette collection a été publié en 2002 par l'éditeur Adam Biro. *Comment parler d'art aux enfants ?* est le fruit du travail de Françoise Barbe-Gall, historienne de l'art et enseignante à l'école du Louvre. La première partie est pensée comme un guide théorique de médiation à destination des parents. En effet, l'auteur se propose de donner aux parents quelques clés pédagogiques afin de leur permettre d'aborder l'art avec leurs enfants. En fonction des modalités de réceptions de l'information par l'enfant, elle établit les meilleurs moyens de transmission. La concentration sur un détail, une couleur ou encore la position d'un personnage, sont autant de moyens d'attirer l'attention d'un enfant sur un tableau. Il s'agit par exemple de compter le nombre de chiens peints dans *Les noces de Cana* de Titien. Ainsi, de la même manière que *Dada* explore une thématique par un axe particulier, l'enfant découvre le tableau en y « entrant » par une voie unique. La seconde partie de l'ouvrage se décompose en plusieurs exemples de parcours ludiques de découverte d'une œuvre pensés alors comme une promenade à l'intérieur de celle-ci. Françoise Barbe-Gall rédige plusieurs ouvrages sur ce modèle avant de publier chez le Baron Perché, en 2011, le tome 2 de *Comment parler d'art aux enfants*. La particularité de ces ouvrages concerne sans doute l'absence de reproduction des œuvres évoquées. En réalité, ces livres sont des essais proposant des pistes de médiations apportant alors une dimension éducative aux visites au musée. Ils sont à destination des parents, des enseignants et bibliothécaires. Le succès est tel que Brigitte Stephan décide de lancer une collection sur ce modèle, déclinant ainsi « Comment parler de (...) aux enfants » à la découverte d'institutions culturelles, de musées ou encore d'artistes.

Dernièrement, la collection s'empare même de sujets philosophiques et d'actualité avec *Comment parler de laïcité aux enfants ?* et *Comment parler d'économie aux enfants ?*. Aujourd'hui la collection compte une cinquantaine de références. Dans les faits, la cible finale de la collection est bien la jeunesse mais elle fait de l'adulte un médiateur amateur. Elle s'adresse donc autant à l'adulte curieux qu'aux parents cherchant à allier culture et pédagogie. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le réseau CANOPE recommande ces ouvrages au corps enseignant dans le cadre de l'apprentissage de l'histoire de l'art à l'école.

Partie III : La construction d'un discours éditorial : le cas des éditions Palette et des éditions Courtes et Longues

Les éditions Palette et les éditions Courtes et Longues sont toutes les deux des maisons d'éditions spécialisées dans l'édition d'art. Au départ, elles ne proposaient que des ouvrages à destination de la jeunesse mais, fortes de leurs succès auprès des enfants - et des parents -, elles comptent maintenant quelques collections adultes. A ce jour, elles sont les deux maisons d'éditions privées les plus importantes sur le marché du livre d'art jeunesse et ont acquis leur légitimité. Si elles sont aujourd'hui des références, nous nous devons de nous demander comment elles ont atteint cet objectif. Comment ont-elles construit leurs discours ? Comment ont-elles répondu aux enjeux posés par l'édition d'art jeunesse ? Qu'est-ce qui les rassemble et qu'est-ce qui les différencie ?

Chapitre 1 : Une narration en fonction du regard porté sur le public visé

Si la littérature adulte se divise en genre littéraire, le rayon enfant se construit sur une répartition en fonction des tranches d'âges. Éveil, livres 0-3 ans, livres 3-6 ans, 6-9 ans, 9-13 et au-delà, sont les catégories types de classifications des ouvrages jeunesse. Elles impliquent un discours différent dans chaque cas, mais conservent toute la particularité de s'adresser à la fois aux enfants et aux parents acheteurs. Cette double composante de réception de l'œuvre instaure une difficulté supplémentaire pour l'éditeur : celle de créer des ouvrages plaisant aux deux publics ciblés.

Quel discours pour quel niveau ?

« L'acte de création, la mise en jeu des talents individuels, la relation directe avec les artistes et les œuvres, le contact avec l'environnement culturel sont autant de moyens de placer chaque élève au cœur de la culture²⁶ ».

Les maisons d'éditions adaptent leurs discours en fonction du public visé. Cette construction suit le niveau de développement et d'apprentissage des enfants au regard des compétences acquises à l'école. En effet, on remarque que les tranches d'âge se calquent sur les cycles scolaires et donc sur connaissances réparties par niveau. Ainsi, le cycle 1 correspondant à la maternelle est à mettre en relation avec les ouvrages destinés aux enfants âgés de 3 à 6 ans. Le cycle 2 renvoie quant à lui aux enfants de 6 à 8 ans fréquentant les classes de CP, CE1 et CE2. Enfin, la section des 9-13 ans est analogue au cycle 3 correspondant aux classes de CM1, CM2 et 6ème.

Concernant plus spécifiquement l'enseignement des arts visuels et plastiques, l'Éducation nationale a établi une démarche propre à chaque niveau. Pour les 3-6 ans, l'enseignement s'intitule « Percevoir, sentir, imaginer, créer ». En d'autres termes, il s'agit de mettre en place

²⁶ Jack Lang & Catherine Tasca, *Plan pour les arts et la culture à l'école*, introduction, CNDP, 2001.

un processus de découverte du monde par l'appréhension sensible de celui-ci. L'idée générale correspond à celle de l'apprentissage par la pratique et correspond au processus normal de développement de l'enfant qui apprend en manipulant. Les éditeurs doivent tenir compte de cette construction scolaire dans leurs propositions. Ainsi, on trouvera pour cette tranche d'âge de nombreux livres faisant appel aux différents sens comme le touché et l'ouïe. En matière d'art, c'est par le dessin ou la peinture que l'initiation se fait.

En primaire, durant les années du cycle 2, l'enseignement des arts s'intitule « Pratiques artistiques et histoires des arts ». Dépassant le domaine de la création plastique, l'enseignement inclut dès lors la photographie, le cinéma ou encore l'animation. Le domaine d'étude devient alors celui des arts visuels et suppose alors une rencontre directe entre l'enfant et l'œuvre. C'est une période scolaire où les sorties scolaires en musées sont vivement encouragées car elles permettent une première réflexion sur l'œuvre appréciée *in situ*. On estime que l'enfant est prêt à être confronté directement à l'œuvre, et ainsi à faire face à ses premières appréciations esthétiques. L'enfant doit maintenant « éprouver » pour connaître. De ce fait, les livres d'art correspondant à la tranche d'âge sont souvent construits autour de grandes reproductions d'œuvres, accompagnées de quelques lignes de commentaires faciles d'accès. De plus, comme le font les médiateurs *in situ*, c'est grâce à un détail ou un thème spécifique que l'enfant « entre dans l'œuvre ».

Enfin, le cycle 3 approfondit et prolonge les premiers jalons posés au cycle 2. L'histoire des arts est progressivement introduite, toujours en lien avec une confrontation directe avec les œuvres. Les enseignants comme les éditeurs complexifient leurs discours avec l'évocation de concepts de plus en plus précis. La théorie supplante donc peu à peu la pratique désormais raisonnablement construite au regard des techniques vues et des intentions de créations. Au-delà d'une rencontre avec une œuvre et la prise de conscience des effets qu'elle peut avoir sur sa sensibilité, l'enfant réfléchit à sa construction technique. Il peut alors la replacer dans un contexte historique, géographique et culturel grâce aux autres enseignements qu'il reçoit. La connaissance de l'histoire des arts vient compléter sa formation humaniste.

L'école joue donc un rôle primordial dans la détermination des niveaux des enfants et donc dans la construction de discours adaptés. Si pédagogiquement, les enseignements ont recours aux ouvrages des maisons d'éditions spécialisées en édition d'art jeunesse, d'autres peuvent s'en saisir. L'école n'est pas le seul vecteur de culture puisqu'en réalité, ce sont les parents qui sont « les premiers éducateurs culturels »²⁷.

Le double destinataire de la littérature d'art jeunesse

« Il n'y a pas d'arts pour enfants. Il y a 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.
Et 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 »²⁸.

Sociologiquement et depuis les écrits de Pierre Bourdieu, on ne remet plus en cause ce que le théoricien appelait le « capital culturel ». En effet, dès la plus petite enfance, les parents sont les premiers à «mettre à disposition» une culture à leurs enfants. Ils sont les premiers à les inclure dans le socle culturel commun à tous les citoyens, en leurs donnant accès à un premier niveau de référence. Cela commence par les contes lus le soir au moment du coucher, puis certaines croyances comme celle du père du Noël, et l'explication de la signification des jours fériés comme la fête nationale ou le premier mai. De la même manière que les enfants reproduisent les comportements sociaux de leurs parents par ce qu'on appelle le phénomène de socialisation, ils héritent de la culture que leur transmettent leurs parents. Ainsi, il convient de noter l'importance du « bagage culturel » des parents, et des biens à disposition au sein du cadre familiale permettant de construire une culture « personnelle ». En fonction des supports auxquels ils auront eu accès, les enfants seront plus ou moins capables d'interagir dans le monde artistique et culturel. De ce fait, les enfants les plus décomplexés face à l'art sont ceux qu'ils l'ont côtoyé depuis leur plus jeune âge, et inversement. Finalement, même si, on l'a vu, l'école prend le relais de la transmission de la culture, les parents sont les principaux intermédiaires entre l'enfant et le monde artistique. Ce sont eux les premiers médiateurs

²⁷Carasso Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?*, Éditions de l'attribut, éd. de mai 2011, page 58.

²⁸ Marc Soriano « Classes d'âges - notion psychologique et psychanalytique de », in *Guide de la littérature pour la jeunesse*, nouv ed. Paris, Delagrave 2002, p 116 121.

auxquels l'enfant est confronté.

Une fois ce postulat admis, on admet facilement qu'en tant qu'acheteurs pour leurs enfants, les éditeurs sont tributaires des avis et goût sur l'art des parents. Les éditeurs doivent alors jouer les funambules entre proposer un ouvrage résolument tourné vers une réception enfantine (maquette ludique, textes et explications simples), et un ouvrage répondant aux critères des parents. Qu'est-ce qui favorise alors l'achat par un parent de tel ou tel livre d'art ? On suppose que le choix se fait sur la qualité des textes qui n'infantilise pas trop l'enfant (on sait que les parents ont tendance à surestimer les capacités de compréhension de leur enfant) ni même eux puisque certains peuvent acquérir des ouvrages d'art pour enfants pour eux-mêmes. Le choix peut encore se faire sur la qualité des reproductions, l'angle d'approche choisi, le thème... Fondamentalement, il convient de dire que l'éditeur doit proposer un ouvrage que l'enfant peut comprendre mais dont la simplicité d'accès n'effraie pas le parent. En tant que médiateur d'art, amateur ou novice, le parent s'attend à un discours qui lui est aussi destiné.

Le livre d'art jeunesse navigue donc entre deux publics. Les parents peuvent avoir certaines réticences quand il s'agit de faire le lien entre l'art et leurs enfants en raison de leurs propres connaissances et culture. Cependant, une formule éditoriale participe parfaitement de la réunion des trois entités parent-enfant-art : le livre jeux.

Les livres jeux : dès 3 ans, la réponse la plus évidente

La formule éditoriale du livre jeux pour découvrir l'art est l'une des plus utilisées par les éditeurs, spécialistes ou non. Pour Didier Baraud, fondateur des éditions Palette, ce type particulier d'ouvrage, facilite la mutation du regard du public sur l'art²⁹. Souvent, le monde de l'art complexe le grand public en raison du développement du marché de l'art, qui met ainsi en lumière les inégalités économiques, mais aussi parce que les musées font figures d'institutions sacrés où le commun des mortels n'a pas sa place. Permettre à l'enfant de jouer avec les œuvres d'art instaure une nouvelle relation fondée sur la familiarité avec l'objet, son

²⁹ Presse Édition, consulté en ligne le 05/04/2017, http://www.presseedition.fr/questions_didier_baraud_directeurs_des_editions_palette_P_AA_R_0_A_7442_.html

appropriation. L'enfant, tout comme le parent, ne sont plus intimidés puisqu'ils ont pris possession de l'œuvre.

En tant que directeur des éditions Palette, Didier Baraud transforme cette idée en ligne éditoriale au travers de plusieurs collections. La plus développée, puisqu'elle compte aujourd'hui huit numéros, réunit l'enfant et l'art autour du puzzle. En effet, la collection « Puzzl'art », construite principalement autour de thèmes comme *Les saisons*, *Les formes* ou *Les couleurs*, propose aux enfants dès trois ans de découvrir l'art par la reconstitution de tableaux. Chaque ouvrage est constitué de sept œuvres à recréer grâce à seize pièces de puzzle, découpées de manière à mettre en évidence un détail du tableau. L'enfant développe ainsi une première culture visuelle mais développer surtout son sens de l'observation. Si chaque ouvrage est pensé en fonction d'un thème, un seul artiste a eu droit à sa monographie en puzzle. Il s'agit bien évidemment du cubiste Picasso, dont les œuvres se prêtent particulièrement bien à une telle déconstruction. « Art en formes » est une autre collection liant initiation à l'art et jeux pour les enfants dès quatre ans. En effet, les quatre ouvrages que compte aujourd'hui la collection se construisent autour d'artistes utilisant principalement les formes géométriques dans leurs productions. Il s'agit pour l'enfant, par le biais d'autocollants réutilisables, de construire et déconstruire les œuvres d'Alexander Calder, Sonia Delaunay, Fernand Léger et Victor Vasarely.

Palette propose également quelques ouvrages ne constituant pas des collections. *Les 7 et 1 erreurs dans l'art* reprend la principe du jeu des 7 erreurs pour en faire une approche ludique des tableaux. Ainsi, dès l'âge de sept ans, l'éditeur estime que les capacités en concentration de l'enfant lui permettent de détailler dix-sept œuvres par ouvrages, à raison d'un tableau par double page (l'œuvre original et la modifiée se faisant ainsi face). *Alphab'art* et *Les nombres dans l'art* propose aux enfants dès quatre ans de parcourir l'histoire de l'art occidentale en cherchant dans les tableaux les lettres de l'alphabet ou les chiffres de 0 à 20. Là encore, nous avons à faire à des propositions éditoriales originales, qui au travers de l'art mettent en relation l'apprentissage et le développement des capacités mentales.

Fort du même constat, Jean Poderos crée également au sein des éditions Courtes et Longues la collection « Carnets d'Activités » réservée aux enfants âgés d'au moins neuf ans. A l'origine, une coédition entre les équipes de Poderos et du Musée d'Orsay autour d'un projet

de cahier d'activité en échos à l'exposition alors organisée « Les impressionnistes et la mode ». *A la mode impressionniste* est un carnet constitué de jeux, de coloriage et de découpage. A la suite du succès de cette coédition, de nombreux musées proposent aux éditions Courtes et Longues de travailler sur un projet similaire en lien avec leurs structures ou expositions. Ainsi l'Orangerie participe à la réalisation d'un carnet d'activité sur les œuvres de sa collection. On trouve à l'intérieur du *Cahier du musée de l'Orangerie* un jeu des 7 erreurs permettant de partir à la découverte des tableaux de Degas et des *Nymphéas* de Manet.

En somme, tous les petits jeux présents dans les carnets d'activités très répandus dans la presse sont réutilisés par les éditeurs d'art jeunesse. Cependant, en fonction des activités, le public n'est pas le même et c'est à l'éditeur d'orienter les ateliers.

Dans ce type particulier d'édition d'art à destination des enfants, le divertissement prend le pas sur l'apprentissage. De ce fait, ces titres n'entrent pas dans le champ des ouvrages de transmission d'un savoir. Ce rôle est reporté sur des collections porteuses d'un discours scientifique bien qu'adapté. Les éditions Palette et les éditions Courtes et Longues citées plus haut sont les plus importantes sur le marché de l'édition d'art jeunesse. C'est pourquoi nous allons étudier, par le prisme de leurs collections, les paramètres de leurs discours.

Chapitre 2 : Les collections 6-8 ans : rencontrer et jouer

Nous l'avons vu, le cycle 2 correspond surtout à une période d'apprentissage par la pratique des arts plastiques, mais pas uniquement. De manière générale, l'initiation à l'art se fait grâce à de grandes images que l'on découvre par l'observation minutieuse de détails agrandis. Pour cette tranche d'âge, le constat est le suivant : rencontrer l'œuvre par le biais d'une particularité du tableau permet d'introduire une certaine familiarité avec l'œuvre. Une fois cette relation établie, une véritable intimité se développe par le jeu, la reconstruction et déconstruction des tableaux. À partir de ce constat, comment sont construites et développées les collections des éditions Palette et des éditions Courtes et Longues ?

Les nombreuses propositions éditoriales des éditions Palette

Spécialisée depuis sa naissance dans l'édition d'art jeunesse, il n'est pas étonnant de constater que la maison compte aujourd'hui trois collections à destination des 6-8 ans. La diversité des axes d'étude fait la richesse du catalogue, renouvelant ainsi toujours l'offre.

La collection « Voyage dans un tableau » naît en 2008 et se structure au sein d'un format carré de 19x19cm contenant 24 pages. La grande innovation de la collection, qui compte aujourd'hui sept titres, réside dans sa mise en forme. En effet, si chaque ouvrage permet la découverte d'un seul et unique tableau, le parcours visuel créé ménage l'intérêt et la curiosité de l'enfant. L'œuvre entièrement reproduite, choisie parmi la production d'un grand artiste, n'est visible qu'à la fin du livre. En réalité, l'enfant découvre page après page des détails et agrandissements d'un tableau, accompagnés de quelques lignes de commentaires insistant sur une caractéristique technique. Un peu comme avec un puzzle, l'enfant est confronté à une partie d'un tout auquel il n'aura accès qu'à la fin de sa lecture. Sa curiosité et son imagination sont ainsi appelées à travailler de concert avant le lever de rideau final sur l'œuvre telle qu'elle a été créée. Le jeu est alors d'anticiper la révélation en tentant de se figurer mentalement l'œuvre.

On retrouve ici les caractéristiques principales de la découverte des arts plastiques et de l'histoire de l'art. Plus précisément, il s'agit de la réunion de grandes reproductions permettant une observation minutieuse et d'une « entrée dans l'œuvre » par les détails, le tout associé à de courtes explications. Ainsi, bien que la collection correspond au cycle de 2 et donc à des enfants âgés de 6 à 8 ans, il semblerait que l'éditeur ait des difficultés à cibler un public pour cette collection. En effet, on remarque que des disparités existent dès lors que l'on s'intéresse à la mise en vente des ouvrages. Le site internet de la maison d'édition prescrit ces titres à des enfants âgés de 3 à 6 ans. Le clivage est plus vague dans le catalogue 2017 où cette fois, l'éditeur a recours à la formule « dès 5 ans » et pour un grand groupe marchand, la collection se trouve dans le rayon documentaire pour les 6-9 ans. « Voyages dans un tableau » ne serait-elle pas, alors, une collection pour tous les enfants ? Palette semble rencontrer les mêmes problèmes de répartition par tranche d'âge au sein de la collection cousine de « Voyage dans un tableau ». En effet, « Artimini » (2012) est tantôt promis à des enfants âgés de 6 à 8 ans (site internet des éditions), tantôt accessible dès 5 ans (catalogue 2017), ou encore classée

dans la catégorie documentaire 3-6 ans (groupe marchand). Qu'est-ce qui provoque ce flou dans la définition du public ciblé ? La réponse est à chercher du côté de la formule éditoriale réunissant grandes images, courts commentaires et axe d'étude ciblé. La « recette » est applicable tout au long des cycles 2 et 3 d'initiation à l'art, mélangeant ainsi les différents niveaux d'apprentissages. Ainsi, « Artimini » se structure aussi à partir de grandes reproductions d'œuvres permises par un format carré 21x21cm et présentent sur une quarantaine de pages. Ces images sont encore une fois accompagnées de courts textes présentant plusieurs créations de l'artiste puisque chaque livre est en réalité pensé comme une balade dans l'univers de l'artiste.

Face à ces deux collections «pour tous les enfants», deux existent précisément pour les 6-8 ans. La plus originale des collections créées par Palette est sûrement la récente petite « Odyssée des couleurs » (2016). Les quatre titres qui la compose, *Bleu*, *Rouge*, *Jaune* et *Vert* sont des invitations aux voyages à travers ces couleurs. Pensée comme une encyclopédie des couleurs, la collection balaie un large panel de questions que les enfants peuvent avoir. Comment fabrique-t-on les couleurs ? Possèdent-elles des significations ? Comment font les peintres pour distinguer le bleu du ciel et le bleu de la mer dans un paysage marin ? Les couleurs sont déclinées et analysées mais toujours associées à un tableau.

Enfin, « Art-Albums » (2012) est une petite collection qui compte à ce jour deux titres : *Le poisson rouge de Matisse* et *Mon petit Calder*. Il s'agit là de livres grand format puisque les dimensions sont de 29,5x26cm et qu'ils sont constitués d'une trentaine de pages. Cette collection réunit autour d'un artiste des auteurs et illustrateurs qui racontent de façon décalée des anecdotes en lien avec les artistes et les œuvres. Ces livres sont en réalité pensés comme des tremplins vers des lectures plus scientifiques. Le but est d'éveiller l'intérêt et la curiosité de l'enfant qui trouve à la fin de l'ouvrage une courte bibliographie ainsi que quelques pistes d'études pour aller plus loin dans la découverte.

Face à cette richesse éditoriale parfois mal définie en terme de public visé, les éditions Courtes et Longues ont pris le pari inverse de ne proposer qu'une seule collection.

« Créer avec » : la seule collection des éditions Courtes et Longues

Créée en 2006, la collection « Créer avec » inaugure le catalogue des éditions Courtes et Longues. La collection, dont l'objectif n'est pas une initiation à l'histoire de l'art mais bien plutôt à des univers artistiques, est créée en collaboration avec des artistes d'aujourd'hui. C'est à eux que revient la mission de créer des ateliers artistiques permettant aux enfants de découvrir des artistes ayant révolutionné le monde de l'art. « Créer avec » semble s'adresser principalement aux professeurs et donc être un support d'enseignement des arts plastiques, il s'agit de permettre une première familiarisation. La collection compte à ce jour sept titres balayant toute l'histoire de l'art puisqu'il est possible de créer avec Léonard de Vinci, Warhol et Kandinsky en passant par Vermeer, Picasso et Magritte. La création des ateliers plastiques faisant l'identité de la collection est confiée à une vingtaine d'artistes, présents pour la plupart d'un numéro à l'autre. En plus de peintres, on y trouve des photographes comme Jean-Christophe Bourcart, des sculpteurs comme Corine Borgnet ou Marie Denis, et même des architectes comme Didier Courbot. Leurs recherches plastiques ont ceci de commun qu'elles posent la question du regard porté sur le monde de l'art. Il s'agit toujours d'une remise en question du statut des œuvres et de leur appréhension par le public, par l'estompement des frontières entre les arts, le monde réel et l'imaginaire. Le spectateur est alors amené à entreprendre une réévaluation de ses propres considérations sur l'art. Finalement, c'est ce travail de remise en cause que l'on retrouve au centre du projet de la collection. En effet, celle-ci se fonde sur les principes de libre réinterprétation et d'imagination «pure», que l'on considère comme propre à la spontanéité enfantine.

Sur un format de 22x28cm, similaires aux cahiers d'écoliers, les ouvrages de la collection comprennent une soixantaine de pages et environ le même nombre d'ateliers. La première de couverture présente sur les deux tiers une reproduction d'une des œuvres de l'artiste mis à l'honneur. Le dernier tiers est réservé au titre de la collection inscrit dans les contours d'un crayon de couleurs, et au nom du peintre autour desquels s'entremêlent ciseaux et pinceaux. La dimension création est ainsi visuellement affirmée³⁰. On constate alors que la collection flirte avec les cahiers d'activités, en ce sens que les ateliers sont à réaliser directement dans le livre. Cependant, et aux antipodes de ce que proposent les livres-jeux, « Créer avec » est une collection qui introduit de manière originale quelques jalons d'initiation à l'histoire de l'art.

³⁰ visuel en annexe 1

En effet, les activités proposées sont toujours mis en relation avec le thème d'une œuvre et quelques commentaires sur les techniques ou l'évolution picturale de l'artiste sont à retrouver tout au long du livre. Ainsi, dans *Créer avec Magritte*³¹, une page de commentaire est dédiée au tableau *La trahison des images*. L'enfant y découvre alors le concept artistique développé autour de la célèbre phrase «Ceci n'est pas une pipe» et se voit même proposer des pistes de lectures afin de répondre à l'éveil de sa curiosité.

La seconde de couverture présente une dizaine de petites reproductions des œuvres les plus connues de l'artiste. Elles sont numérotées et accompagnées en légende du titre et de la date de réalisation, créant ainsi une chronologie dans l'évolution du style de l'artiste ; le même principe est appliqué en troisième de couverture³². Notons que les pages de couvertures sont en couleurs, alors que le reste des pages et reproductions au sein du livre sont en noir et blanc. La première double page est réservée à gauche à une rapide biographie de l'artiste étudié et à droite à un trombinoscope des artistes ayant participé à la réalisation de l'ouvrage³³. Les ateliers sont ensuite proposés les uns à la suite des autres, des pages de citations correspondent au dos de page des activités nécessitant un découpage³⁴. Enfin, la dernière page reprend toutes les reproductions proposées au sein de l'ouvrage afin d'en donner les légendes complètes (titre, date, technique, dimensions, lieu de conservation et crédit photographique). De manière générale, la collection établit un parallèle entre les œuvres abstraites des artistes que sont Magritte, Kandinsky, Matisse ou encore Picasso, et la réalité. Ainsi, les *Quelques cercles* de Kandinsky deviennent pour les enfants un ciel étoilé ou encore des bulles de savons³⁵. Les ateliers de la collection reprennent à chaque fois une caractéristique ou une thématique de l'identité picturale d'un artiste pour en proposer une initiation mêlant apport théorique et technique. L'idée est de transmettre les procédés artistiques des artistes, comme une liste de leurs techniques, et de proposer aux enfants de créer « à la manière de ».

³¹ *Créer avec Magritte*, Édition Courtes et Longues, Paris, 2010.

³² visuel en annexe 10.

³³ visuel en annexe 9.

³⁴ visuel en annexe 2.

³⁵ *Créer avec Kandinsky*, Éditions Courtes et Longues, Paris, 2009.

On constate que pour une même tranche d'âge, les propositions éditoriales des deux maisons sont diamétralement opposées. Pour Palette, l'initiation à l'art des 6-8 ans se fait par la mise en place d'une maquette qui ménage jeux et curiosités visuels. Les éditions Courtes et Longues restent quant à elles attachées à la pratique des arts plastiques tout en y insérant quelques notions d'histoire de l'art. Bien que nous constatons déjà les contrastes entre les deux maisons d'éditions, comment se traduisent-ils concrètement dans les ouvrages ?

Matisse : un artiste, deux propositions éditoriales

Matisse est l'un des artistes les plus représentés dans le champ de l'édition d'art jeunesse. En effet, ses tableaux sont peuplés de formes rondes et majestueuses, de couleurs primaires donnant un air naïf aux œuvres. Tous ces éléments rappellent les dessins d'enfants. Pour les plus jeunes, Matisse est un modèle décomplexant d'artiste à copier. Il n'est alors pas étonnant de retrouver des titres consacrés à son œuvre au sein des collections « Artimini » de Palette et « Créer avec » des éditions Courtes et Longues.

Très simplement intitulé *Matisse*, l'auteur de l'ouvrage des éditions Palette est encore une fois Caroline Larroche, ancienne employée du Musée d'Orsay. La couverture reprend l'analogie qui peut être faite entre les œuvres du peintre et l'univers de l'enfance en proposant au lecteur *Le cheval, l'écuycère et le clown*, peinture abordant le thème du cirque. Cette volonté de décomplexer l'enfant face à l'œuvre de l'artiste se retrouve également dans la collection des éditions Courtes et Longues où c'est une reproduction du tableau *Icare* qui fait le lien entre le monde de l'artiste et celui du jeune lecteur³⁶.

Nous l'avons vu, la collection « Créer avec » est un cahier d'activités, à l'intérieur duquel on trouve malgré tout une présentation de l'identité picturale de l'artiste. La collection « Artimini » rejette cette idée de jeu pour se concentrer sur la création d'un parcours de découverte au sein de l'univers du peintre. Matisse est reconnu pour son utilisation des couleurs primaires qui donnent à ses œuvres une dimension presque magique. De ce fait, nous sommes surpris par le cahier d'activités des éditions Courtes et Longues qui rappelle est imprimé en noir et blanc. Ainsi, les reproductions d'œuvres utilisées dans le cadre des

³⁶ visuel en annexe 7.

activités sont en noir et blanc, rendues alors fades et sans attrait. Pourtant, plusieurs ateliers proposent des activités de création en lien avec le traitement de la lumière et des couleurs par Matisse³⁷. L'ensemble efface en quelques sortes la caractéristique principale de l'œuvre du peintre. En effet, bien que des éléments techniques et des propositions de peinture « à la manière de » soient présents dans le texte, le cahier semble trahir finalement l'identité picturale de Matisse. À l'inverse, le *Matisse* de Palette réutilise les couleurs primaires pour mettre en valeur les reproductions des œuvres. Bicolores, les pages acidulées accompagnent en couleurs et formes arrondies la découverte des peintures de Matisse³⁸. Un tableau est reproduit par page, accompagné de quelques lignes de commentaire ciblant les éléments importants de la vie et de l'évolution du style de l'artiste. Depuis les peintures de l'artiste dans le sud de la France, en passant par une nouvelle manière de peindre la lumière au Maroc, jusqu'à sa maladie qui lui permet de développer ses papiers colorés, le titre de Palette parcourt en une trentaine de pages les grandes phases de la carrière de Matisse.

La comparaison des deux propositions force à admettre que l'ouvrage des éditions Palette est plus pertinent en ce sens qu'il respecte l'identité picturale de l'artiste. Si les informations biographiques et techniques transmises sont les mêmes puisque sont évoqués ses voyages, sa maladie ainsi que ses différentes techniques, évoquer Matisse dans un ouvrage en noir et blanc s'apparente à un non-sens. Cette idée est d'autant plus convaincante dès lors que l'on compare les tableaux reproduits puisqu'on constate qu'il s'agit majoritairement des mêmes œuvres.

En définitive, pour les ouvrages d'initiation à l'art destinés aux enfants âgés de six à huit ans, les recommandations préconisent une découverte des œuvres alliant observation minutieuse et ateliers d'arts plastiques. Les éditions Courtes et Longues répondent à ces impératifs au travers de leur collection « Créer avec ». Le lien établi avec le milieu scolaire est très clairement identifiable et on se demande si les ouvrages proposés ne sont finalement pas plutôt destinés aux prescripteurs et enseignants plutôt qu'aux enfants. En effet, l'initiation se fait toujours avec la présence rendue indispensable d'un tiers à cause des ateliers

³⁷ visuel en annexe 3.

³⁸ visuel en annexe 4.

nécessitant une surveillance. Les éditions Palette semblent faire le pari inverse en proposant des ouvrages qui peuvent être lus de manière autonome par l'enfant comme des petites histoires. Les reproductions en couleurs et de formats conséquents favorisent cette rencontre singulière entre l'univers de l'artiste et l'enfant. L'éditeur ménage une rencontre esthétique presque prioritaire sur tout le savoir technique que l'on considère pourtant à cet âge comme étant capital dans le processus d'appréhension de l'art.

Si un équilibre devait être trouvé entre création et découverte plastique, aucune des deux maisons d'éditions ne semble l'avoir atteint pour cette tranche d'âge. Quand est-il de la suivante. Cependant, gardons en tête que la question reste de savoir si cet « échec » dans la recherche d'une balance en est véritablement un. En effet, l'équilibre n'est peut-être pas l'objectif visé par les politiques éditoriales déployées.

Chapitre 3 : A partir de 8 ans : éprouver puis réfléchir

Alors que les collections précédentes proposent une initiation à l'art issue d'un savant mélange entre théorie et pratique, on observe une introduction plus importante des concepts liés à l'histoire de l'art dans les ouvrages accessibles aux enfants dès 8 ans.

« L'art et la manière » : le grand succès des éditions Palette

Collection née en 2004, elle compte aujourd'hui vingt-trois titres. Il s'agit de monographies faisant découvrir au jeune lecteur un artiste ou un mouvement, toujours en allant à l'essentiel du sujet. Les sous-titres des ouvrages sont une première indication de la thématisation des sujets. Ainsi, l'ouvrage collectif *Frida Kahlo, une peinture de combat* annonce l'engagement politique et social de l'artiste. Il s'agit de faire la présentation en trente pages d'une des figures les plus engagées, et surtout une figure féminine, de l'histoire du Mexique. Le jeune lecteur découvre, page après page, une œuvre de l'artiste commentée en face d'une rapide présentation biographique ou d'une analyse de la peinture. Les ouvrages sont tous inaugurés par une double page représentant à gauche une œuvre ou une image essentielle au sujet (un portrait pour un peintre, un graffiti pour l'art de rue, une œuvre significative), et à droite les titres et sous-titres, sous lesquels on trouve une citation particulièrement pertinente. Ainsi, pour *Frida Kahlo, une peinture de combat*, la citation choisie est la suivante : « Je me peins parce que je passe beaucoup de temps toute seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux »³⁹. On comprend bien le choix de cette citation quand on sait que l'artiste s'est de nombreuses fois mise en scène des tableaux afin de dénoncer l'injustice quotidienne. Il en va de même *Street art, un musée à ciel ouvert* rédigé par Ambre Viaud, où la citation choisie « Utiliser la ville comme une toile » de JR explicite déjà le propos. Pour l'ouvrage collectif *Un jour avec Picasso*, ce sont des propos de l'artiste qui sont repris : « J'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant ». Le projet plastique et artistique de Picasso est ainsi présenté, voire résumé par l'artiste lui-même.

³⁹ Collectif, *Frida Kahlo, une peinture de combat*, « L'art et la manière », Édition Palette, 2005.

Tous les ouvrages de la collection se structurent de la même façon : chaque double page est réservé à une caractéristique de l'artiste, la période ou le mouvement étudié, dessinant alors les contours d'une identité picturale. Les commentaires proposés en miroir des œuvres sont concis et accessibles, le but étant d'aller à l'essentiel afin de ne pas noyer le jeune lecteur d'informations. Au-delà de la thématisation de l'approche du sujet, à l'intérieur même de l'ouvrage et donc de l'étude, des axes sont mis en place afin de proposer un compte rendu complet et précis de l'identité picturale de l'artiste ou du mouvement analysé. La dernière double page de l'ouvrage est consacrée à une rapide biographie de l'artiste s'il s'agit d'une monographie d'artiste (la vie de Frida Kahlo, la vie de Picasso), les résurgences d'un mouvement (des biographies sur les artistes appartenant au mouvement⁴⁰), une biographie sur les artistes abordés dans le numéro sur le Street Art.

Enfin, la collection se donne pour mission en une trentaine de pages d'aborder les caractéristiques essentielles du travail d'un artiste, d'un mouvement ou d'une période. Les grandes reproductions prennent le plus d'espace possible afin de créer un véritable lien entre le texte et l'image. Il arrive que des images s'invitent sur la page de texte, et que ce dernier se retrouve pris en étau entre les œuvres. On en vient à se demander si ces choix graphiques de dispositions des images ne sont en fait que le résultat d'une volonté marquée de renverser la domination entre le texte et l'image afin de donner à l'œuvre la place de s'exprimer par et pour elle-même. Visuellement s'opère une véritable rencontre entre le jeune lecteur et l'œuvre, des émotions sont ainsi provoquées et ressenties. Celles-ci, une fois identifiées, peuvent être l'objet d'une réflexion personnelle. Un dialogue a été établi entre l'œuvre et l'enfant, qui, fort de ses connaissances techniques acquises au cycle 1 et 2, est maintenant capable de réfléchir sur l'image.

⁴⁰ visuel en annexe 11.

« Toutes mes histoires de l'art », la collection généraliste des éditions Courtes et Longues

Cette collection est le fruit d'une collaboration constante avec l'ANCP (l'association nationale des conseillers pédagogiques) et suit le cours des programmes scolaires. Il s'agit de proposer une initiation à l'art par la compréhension des techniques picturales au travers d'un ouvrage constitué d'une cinquantaine de pages. S'annonçant comme réservée aux enfants âgés de 8 à 12 ans, on peut en réalité affirmer une nouvelle fois que la collection est à destination de tous les curieux cherchant à se construire une culture en histoire de l'art. La collection se construit systématiquement sur une brève introduction au sujet située sur la première double page, viennent ensuite un sommaire et cinq petits chapitres abordant une caractéristique déterminante du sujet⁴¹. Ils constituent le cœur théorique de la collection, on y trouve des textes ainsi que des reproductions grands formats d'œuvres choisies pour leurs pertinences face au sujet abordé. Chaque module est conclu par un atelier de création imaginé par l'artiste diplômé des Beaux-Arts de Paris Olivier Morel. En effet, depuis la naissance de la collection, ce plasticien, ancien professeur d'arts plastiques, crée pour la rubrique « À toi », tous les ateliers proposés au sein des publications. Sa contribution permet de répondre ainsi à l'objectif double de « Toutes mes histoires de l'art » qui est de proposer une découverte à la fois théorique et sensible de l'art. Fait tout à fait notable, Olivier Morel participe depuis 2003 à la réalisation de nombreux numéros de la *Revue Dada* et a fondé @rtkids, école d'art jeunesse située à Paris, qui propose des ateliers plastiques de découverte de l'histoire de l'art. Les cinq chapitres permettant de découvrir un aspect de l'œuvre d'un artiste ou d'un mouvement sont clos par un glossaire, un index et enfin une chronologie. Afin de proposer les contenus scientifiques les plus justes possibles, la maison d'édition fait appel à des auteurs spécialistes du domaine abordé dans chaque publication. Ainsi, Caroline Larroche, qui participe à l'élaboration de nombreux titres notamment *Nadar* (2007), *Bahaus* (2008) ou encore sur *L'abstraction* (2009), est une historienne de l'art ayant été chargée de recherches au sein du Musée d'Orsay, puis éditrice à la RMN. Sophie Rossignol, diplômée de l'école du Louvre, est l'auteur d'ouvrages plus généraux car abordant les arts du monde. Sa bibliographie comprend ainsi des titres liés à un art régional ou national comme *L'expressionnisme allemand*, *L'empire Ottoman* ou encore la *Dynastie des Qing*. Enfin,

⁴¹ visuel en annexe 12.

l'historienne de l'art Isabelle Cahn est l'une des grandes contributrices à la collection puisqu'elle est spécialiste de la fin de l'époque moderne et du début des avant-gardes. Conservatrice au musée d'Orsay, elle participe à la rédaction des titres correspondant à son domaine de spécialisation comme *Les nabis* (2006, premier numéro de la collection), *L'art nouveau* (2007) et *L'impressionnisme* (2006).

La collection balaye donc toute l'histoire de l'art, d'un point de vue temporel mais aussi géographique puisqu'elle inclut dans son catalogue des titres comme *L'art Dogon* ou *L'art Maori*, qui dépassent le cadre de l'histoire de l'art occidental. Elle offre ainsi une « histoire mondiale de l'art grand format »⁴². Abordant un mouvement artistique, un artiste, une période ou encore un art lié à une culture, la collection est pensée comme une présentation théorique et sensible de l'art. L'apport scientifique des spécialistes introduit une plus grande complexité dans le propos, correspondant à l'approfondissement de l'apprentissage voulu par les directives liées au cycle 3. Cependant, l'ensemble reste lié aux ateliers de créations plastiques maintenant ainsi une approche ludique et amusante.

Les éditions Palette ont supprimé de leurs collections destinées aux enfants dès huit ans les parcours ludiques de découverte pour ne se concentrer que sur la théorie. À l'inverse, Les éditions Courtes et Longues ont gardé une dimension manuelle. Comment cette différence fondamentale se traduit-elle concrètement dans les ouvrages ? Afin de mieux cerner les politiques éditoriales des deux maisons d'éditions, nous allons comparer deux ouvrages appartenant à différentes collections ayant toutefois le même sujet.

⁴² Éditions Courtes et Longues, catalogue 2016-2017.

Les impressionnistes : une période artistique, deux propositions éditoriales

Mouvement révolutionnaire car contestataire des principes mis en place par l'Académie Royale de peinture et de sculpture, l'impressionnisme est l'un des courants les plus appréciés en histoire de l'art. La richesse et le rayonnement du courant sur le territoire est sans aucun doute dû à l'origine française du mouvement, permettant une présence importante au sein des collections de presque tous les musées de France. Dans le domaine de l'édition d'art, l'impressionnisme est une valeur sûre et on ne compte plus le nombre d'ouvrages s'y rapportant. Le même phénomène est observable au sein de l'édition d'art jeunesse, et consacrer un titre à l'impressionnisme est l'évidence même. Les éditions Palette éditent *L'impressionnisme, Les peintres de la vie moderne* dans la collection « L'art et la manière ». Pour la rédaction des textes, la maison d'édition fait appel à l'ancienne rédactrice en chef de Beaux-Arts magazine Véronique Bourouet-Aubertot. Après son départ de la rédaction du magazine en 2006, elle se consacre à l'écriture de textes pour l'édition d'art jeunesse et crée même des ateliers touristiques pour les enfants⁴³. Les éditions Courtes et Longues dédient également un titre de la collection « Toutes mes histoires de l'art » à *L'impressionnisme*, dont l'auteur est Caroline Larroche qui a pu côtoyer régulièrement les œuvres impressionnistes du Musée d'Orsay en sa qualité de chargée de recherche.

Si l'on met ces deux livres face à face, on constate tout d'abord que les choix de couvertures ne sont pas les mêmes⁴⁴. En effet, les éditions Courtes et Longues ont retenu *Impression, soleil levant* de Claude Monet, tandis que les éditions Palette ont choisi *Le déjeuner des canotiers* d'Auguste Renoir. Le choix des éditions Palette surprend quand on sait que le terme «impressionnisme» est inventé à partir du tableau de Monet, par un critique d'art acerbe qui critiquait vivement le tableau. De ce fait, l'œuvre est souvent considérée comme l'acte de naissance du mouvement, son essence même. On se demande alors pourquoi Palette a préféré une œuvre de Renoir, représentant un déjeuner en terrasse au bord de l'eau. Peut-être pour permettre à l'enfant de faire un parallèle entre la scène peinte et le réel, l'œuvre de Monet restant finalement assez floue.

Nous l'avons vu, la collection « Toutes mes histoires de l'Art » structure les ouvrages en une

⁴³ «Paris à petits-pas», Véronique Bourouet-Aubertot.

⁴⁴ visuel en annexe 8.

page de présentation, un sommaire, cinq chapitres entrecoupés d'ateliers créatifs, suivi enfin par un glossaire, un index et une chronologie. Dans un premier temps, force est de constater que l'originalité des éditions Courtes et Longues, consistant à proposer un atelier de création à la fin de chaque module, est une gêne à la découverte du mouvement. Ils sont imprimés sur des pages aux couleurs vives, comportant de nombreux éléments de signalétiques rendant l'ensemble très peu lisible⁴⁵.

Suivant le schéma de la collection, les caractéristiques propres aux mouvements sont décomposées en cinq chapitres. À l'inverse, « L'art et manière » de Palette, consacre chaque double page à la présentation concise d'un des thèmes inhérents à l'impressionnisme. La comparaison de ces pages, dévouées à la transmission d'un savoir, montre que le rapport entre les commentaires et les images est plus efficace chez les éditions Palette. En effet, on constate la mise en valeur constante des images, notamment des grandes reproductions imprimées sur une page entière⁴⁶. Le tableau est alors superposé à un fond pastel correspondant aux tons du tableau, qui adoucit considérablement la lecture voire le déchiffrement des éléments de la peinture. De plus, la thématisation, portée par les titres données aux doubles pages permettent des commentaires clairs et précis des œuvres sélectionnées. Quand il faut une page complète aux éditions Courtes et Longues pour présenter le tableau de Monet et la naissance de l'impressionnisme, les éditions Palette n'utilise qu'un tiers de page afin de laisser libre court à l'observation du tableau⁴⁷. Les chapitres des éditions Courtes et Longues sont finalement une suite d'œuvres commentées, semblable aux catalogues d'expositions. L'éditeur ne va pas à l'essentiel et accumule les œuvres en liens avec le sujet du chapitre, le cœur du propos se perd alors au milieu des reproductions (vingt-cinq au total).

De manière générale, les deux ouvrages se rejoignent dans les axes d'études choisis propres aux impressionnistes : la peinture en plein air, le monde du spectacle, le quotidien de la ville, l'influence japonaise. Les auteurs sont dans les deux cas extrêmement familiers au courant. On constate que les reproductions sont d'une plus grande qualité chez Palette, alors les images des éditions Courtes et Longues semble avoir été trop retouchées au regard de la saturation des couleurs. Enfin, même si les œuvres reproduites sont plus nombreuses (une

⁴⁵ visuel en annexe 5.

⁴⁶ visuel en annexe 13.

⁴⁷ visuel en annexe 6.

trentaine) dans *L'impressionnisme, les peintres de la vie moderne* de Palette, le rapport entre texte et image, ainsi que la taille des commentaires permettent une meilleure lecture et appréhension de ce mouvement artistique.

Les collections des éditions Palette et Courtes et Longues répondent donc à des projets éditoriaux similaires dans leur objectif mais diamétralement opposés dans les façons d'y répondre. C'est qu'en réalité, deux facettes de l'édition d'art jeunesse se confrontent ici. Pour l'une, l'approche de l'art doit être principalement axée sur la compréhension et la réflexion sur l'œuvre, maintenant que les outils de compréhension technique ont tous été acquis (grâce aux collections destinés aux plus jeunes). L'autre mêle encore théorie et réalisation sensible. Peut-être s'agit-il d'une introduction à l'édition d'art adulte en douceur, permettant à l'enfant d'avoir des points de repères si jamais la théorie est trop dure à appréhender. L'exercice manuel serait alors plus un soutien qu'un véritable vecteur de connaissance. Car en réalité, selon les programmes scolaires, l'enfant a atteint le niveau de développement personnel lui permettant de « faire, éprouver, réfléchir »⁴⁸.

Finalement, la réunion de la théorique et de la pratique, puis l'effacement de cette dernière, correspond à la fusion des deux approches de l'histoire de l'art. L'une part la maîtrise d'une technique, l'autre par la constitution d'un savoir sociologique, culturel et historique. C'est alors la fusion de l'antique considération de l'artiste en tant qu'artisan et du génie créateur de la renaissance.

⁴⁸ Carasso Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?*, page 45.

Conclusion

Nous avons donc cherché à savoir comment sont édités les livres d'art à destination de la jeunesse. L'objectif était de mettre en évidence les stratégies éditoriales de médiations mises en place par différents éditeurs d'art. Plus spécifiquement, ce que nous avons voulu identifier, ce sont les critères et paramètres de structuration du discours éditorial.

L'édition d'art jeunesse est un secteur relativement récent. Il s'est construit en réponse au développement des politiques culturelles ayant fait de la démocratisation de l'accès au savoir un socle légitime de production. Les premières propositions éditoriales pérennes sont à créditer aux institutions culturelles elles-mêmes, qui inaugurent alors les premières réflexions liées à la médiation culturelle. Très rapidement, des initiatives apparaissent dans le secteur privé dont la *Revue Dada* en est le premier exemple en 1991. Son histoire est marquée par de nombreux changements d'administration qui, s'ils modifient effectivement la revue, sont surtout à étudier à la lumière des visions subjectives des différents rédacteurs en chef en matière de transmission du savoir. Chacun d'entre eux a en effet créé, à l'issue de son expérience chez Dada, sa propre maison d'édition. Au sein de leurs maisons, et surtout de leurs collections, ils ont chacun développé leurs opinions et donc adapté leurs discours éditoriaux. L'analyse des collections proposées par les anciens directeurs de la *Revue Dada* Jean Podéros (éditions Courtes et Longues) et Didier Baraud (éditions Palette) montre que l'édition d'art jeunesse se construit à partir du regard que porte l'éditeur sur le public visé, mais aussi sur ses propres convictions en matière d'acculturation à l'art. Ainsi, bien que liés aux impératifs inhérents à l'enseignement, leurs discours sont le résultat de choix subjectifs visant un équilibre entre considérations personnelles sur la découverte artistique et dualité du receveur. C'est précisément ce dernier paramètre qui nous permet de répondre à la question posée. Il ne s'agit pas de savoir comment on édite de l'art à destination des enfants, mais bien plutôt de savoir comment les éditeurs mettent à la portée de tous, enfants, adultes, curieux et amateurs, les connaissances en art.

De ce fait, peut-on véritablement considérer la littérature d'art jeunesse comme un secteur éditorial ? N'est-il pas plutôt une résurgence du cloisonnement élitiste traditionnel entre

spécialistes et néophytes, renvoyés à leurs conditions de non-sachant par leur rattachement à la jeunesse, c'est à dire à ceux qu'il faut instruire ?

Les éditions Courtes et Longues ont conservé les ateliers d'arts plastiques dans toutes leurs collections. La spécificité de l'initiation à l'art pour enfants n'est-elle donc pas, plutôt que la lecture de l'histoire de l'art, la pratique d'une technique créatrice ? Existente-ils des initiatives de transmission des connaissances en histoire de l'art uniquement fondées sur la pratique d'un art ?

Bibliographie

Ouvrages de références

ABOUDAR Bruno Nassim & MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, « Que sais-Je ? », PUF, Clamecy, 2016.

BARTHE-GALL Françoise, *Comment parler d'art aux enfants ?*, Broché, 2002.

CARASSO Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?*, Éditions de l'attribut, Toulouse, 2011.

FOUCHÉ Pascal (dir), *L'édition française depuis 1945*, Édition du Cercle de la Librairie, Paris, 1998.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, «Champs Arts», Flammarion, Malesherbes, première éd. 1992.

MOLLARD Claude, *L'ingénierie culturelle*, « Que sais-je ? », PUF, Clamecy, 2016.

MORISSET Vanessa, *La diffusion de l'art à travers les revues*, Dossier pédagogique-Collection du Musée, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, 2009.

Ouvrages secondaires

COYPEL Charles-Antoine, *Discours sur la peinture, prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de peinture et sculpture : par M. Coypel, premier peintre de Monseigneur le Duc d'Orléans*, P.J. Mariette, 1732, Paris.

CURTIL Sophie, « L'art en jeu, un parcours original d'éducation artistique » , *La revue des livres pour enfants*, n 155 - 156.

DIDEROT Denis, *Salon de 1763*, s.e., 1763, Paris.

DUFRENE Bernadette. « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues ». In: *Communication et langages*, n°134, 4ème trimestre 2002. Dossier : L'image du texte. pp. 22-38.

HARMAND C., *Manuel de l'amateur des arts dans Paris*, Paris, Hesse et compagnie, 1825.

LEDUC-ADINE J-P., « Des règles d'un genre : la critique d'art. » , dans *Romantisme*, 1991, n°71. Critique et art. pp. 93-100.

LORTIC Elisabeth, « Rayon Art » , *La revue des livres pour enfants*, n 155-156.

SORIANO Marc, « Classes d'âges - notion psychologique et psychanalytique de », in *Guide de la littérature pour la jeunesse*, nouv ed. Paris, Delagrave 2002, p 116 121.

VOLUZAN Josette, *Nouvelle Collection Imagique / Larousse*, pour enfants de 6 à 11 ans, 4 albums, 32 p., 1982, P. Fresnault, Desruelle, E. Genouvrier, G. Jean. In: *L'Information Grammaticale*, N. 17, 1983. p. 1.

Webographie

BAHAR Henri & VASSEUR Catherine, « DADA ». In Universalis éducation [en ligne].

FAROULT Guillaume, *Naissance des Salons et de la critique d'art*, Histoire des Arts, s.d, Réseau Canopé. Consulté en ligne le 23/11/2016 . https://www.reseau-canope.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1071_le_gout_au_siecle_des_lumieres/article.pdf.

PODEROS Jean, communiqué de presse pour les 10 ans des Éditions Courtes et Longues, site des éditions Courtes et Longues.

Table des matières

Introduction	6
Première partie : Le livre d'art : origine et développement	8
Chapitre 1 : depuis les Salons, une lente émergence du livre d'art	10
L'impulsion de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture grâce aux expositions ..	10
La naissance de la critique d'art : une première médiation	13
Les révolutions techniques des années 1950-1970 inaugurent les premières formules éditoriales	15
Chapitre 2 : la construction d'un discours spécialisé dans l'édition	18
Les grands éditeurs spécialisés	18
Les avant-gardes artistiques se dotent de leur revue	20
L'apparition de la presse spécialisée grand public	22
Chapitre 3 : l'édition d'art jeunesse	25
À l'origine, une initiative des musées	25
L'édition d'art au service de l'histoire	27
Une réponse au développement des politiques culturelles	29
Partie II : la Revue Dada, berceau de l'édition d'art jeunesse	33
Chapitre 1 : Dada, la première revue d'art	35
1991, naissance de la revue	35
Les premiers numéros autonomes	37
La continuité chez Mango	39
Chapitre 2 : les changements de directions marquent la ligne éditoriale	41
Jean Poderos épure la revue	41
Brigitte Stephan et Didier Baraud : l'actualité artistique au centre des publications	43
Les éditions Arola : entre tradition et innovation	45
Chapitre 3 : les enfants de Dada	47
Le duo Héliane Bernard et Alexandre Faure	47
Jean Poderos crée les éditions Courtes et Longues	49
Brigitte Stephen rachète les éditions Le Baron perché	50

Partie III : La construction d'un discours éditorial : le cas des éditions Palette et des éditions Courtes et Longues	52
Chapitre 1 : Une narration en fonction du regard porté sur le public visé	54
Quel discours pour quel niveau ?	54
Le double destinataire de la littérature d'art jeunesse	56
Les livres jeux : dès 3 ans, la réponse la plus évidente	57
Chapitre 2 : Les collections 6-8 ans : rencontrer et jouer	59
Les nombreuses propositions éditoriales des éditions Palette	60
« Créer avec » : la seule collection des éditions Courtes et Longues	62
Matisse : un artiste, deux propositions éditoriales	64
Chapitre 3 : A partir de 8 ans : éprouver puis réfléchir	67
« L'art et la manière » : le grand succès des éditions Palette	67
« Toutes mes histoires de l'art », la collection généraliste des éditions Courtes et Longues	69
Les impressionnistes : une période artistique, deux propositions éditoriales	71
Conclusion	74
Bibliographie	76
ANNEXES (volume 2).....	83
Annexe 1 : «Créer avec», couverture	84
Annexe 2 : feuillet à découper	85
Annexe 3 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Courtes et Longues	86
Annexe 4 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Palette	87
Annexe 5 : atelier «À toi», éditions Courtes et Longues	88
Annexe 6 : Impression soleil levant, Monet	89
Annexe 7 : couvertures des ouvrages sur Matisse	90
Annexe 8 : couvertures des ouvrages sur les impressionnistes	91
Annexe 9 : Biographie et listes des artistes - collections «Créer avec».	92
Annexe 10 : pages de couvertures - collection «Créer avec»	93
Annexe 11 : biographie des artistes impressionnistes- «L'art et la manière».....	94
Annexe 12 : présentation du sujet - «Toutes mes histoires de l'art»	95
Annexe 13 : reproduction des oeuvres et thématisation des pages - «L'art et la manière».....	96

ANNEXES (volume 2)

Université Toulouse Jean Jaurès

UFR d'histoire, arts et archéologie

Département documentation, archives, médiathèque et édition

Comment éditer l'art à destination des enfants ?

De la *Revue Dada* aux éditions Palette et aux éditions Courtes et
Longues

Caroline LECROISEY

Volume 2 : annexes

Mémoire présenté pour l'obtention du Master I Information-Documentation
sous la direction de Mme Fanny Mazzone

Mai 2017

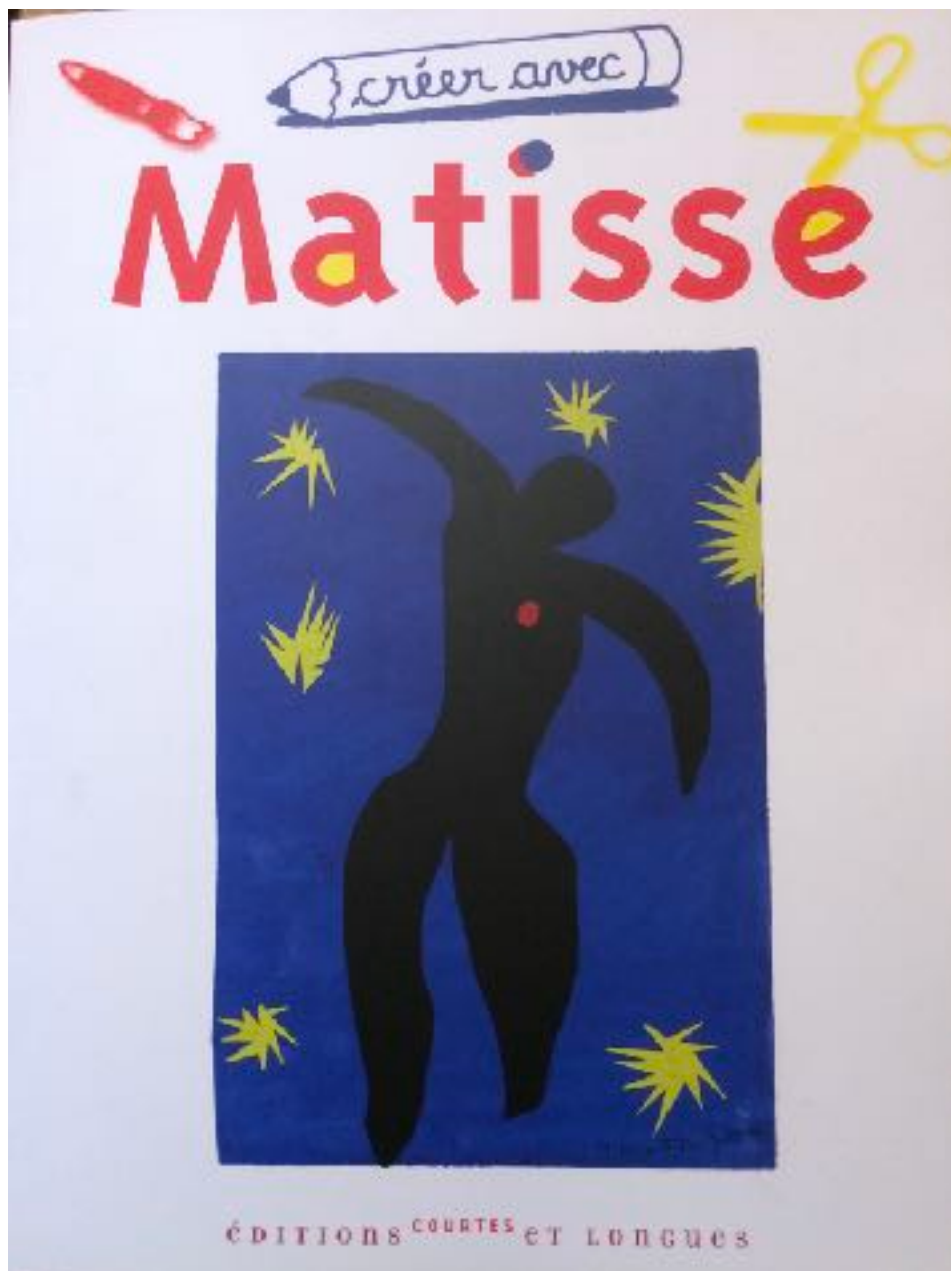


ANNEXES (volume 2)

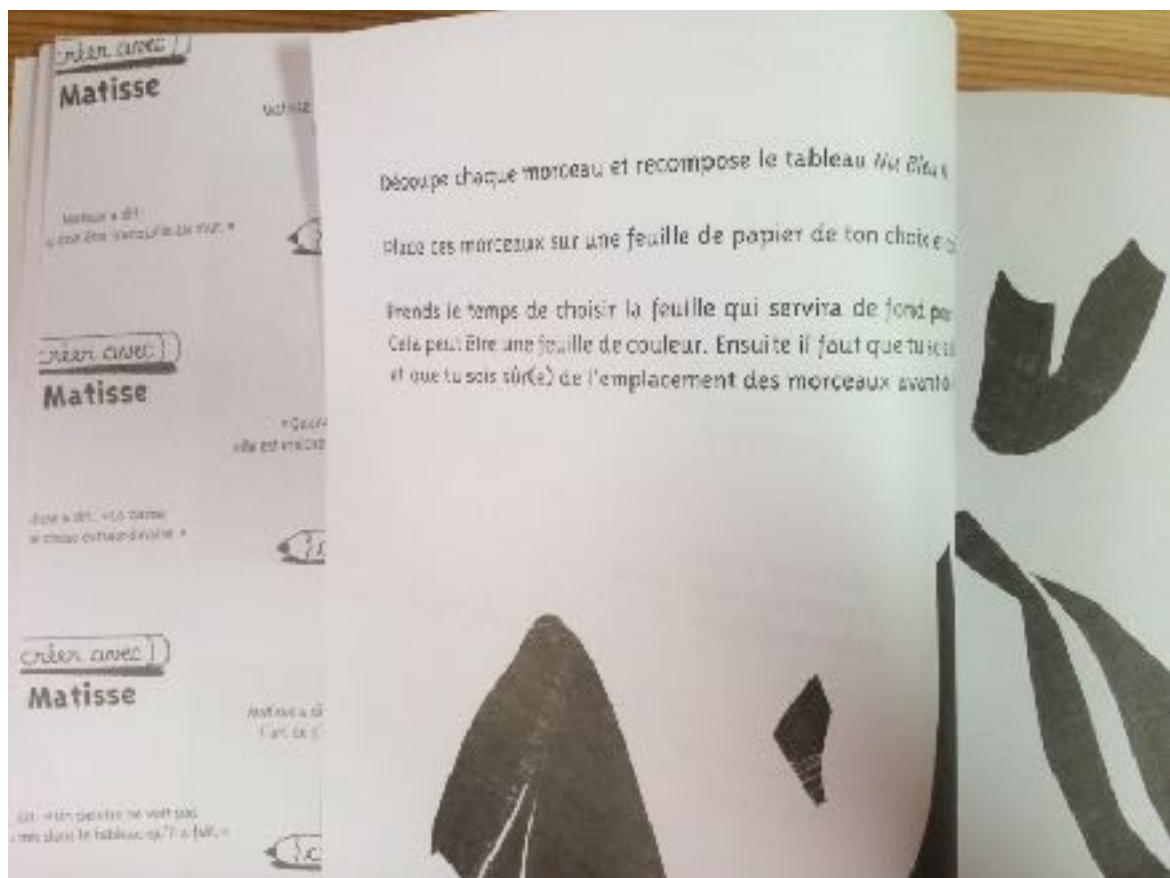
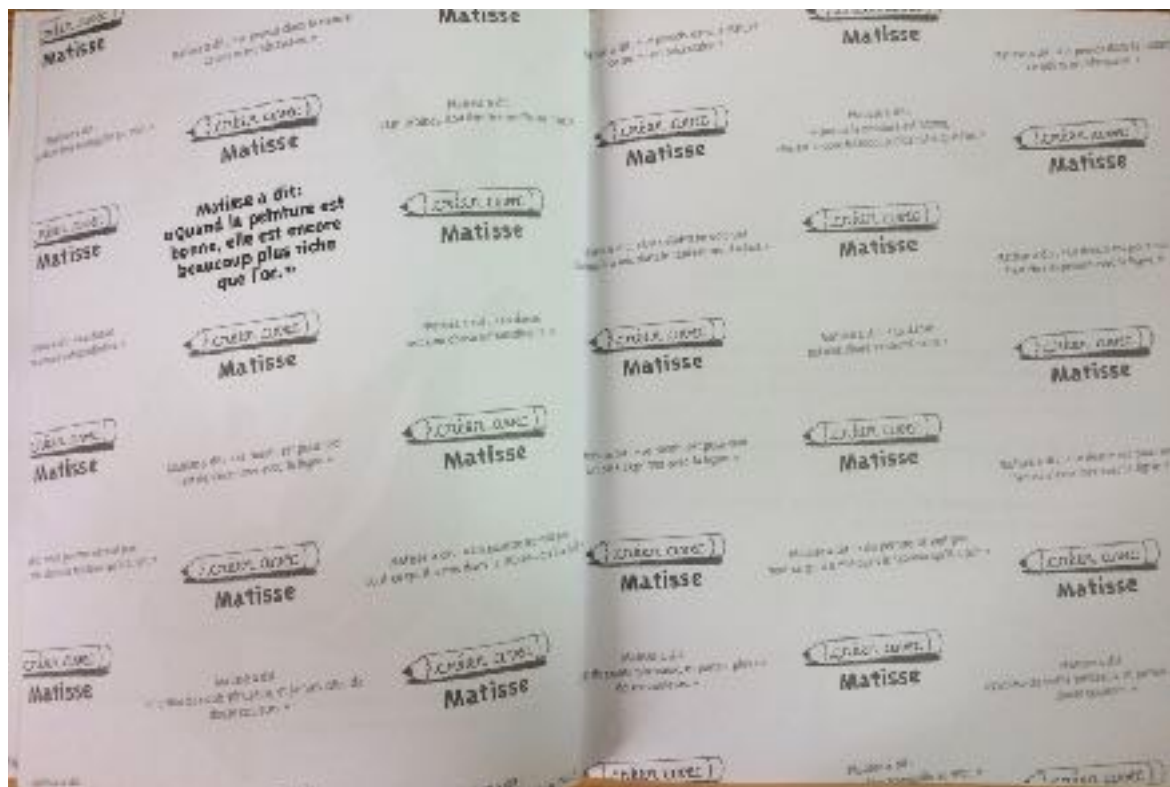
Table des annexes

Annexe 1 : «Créer avec», couverture	3
Annexe 2 : feuillet à découper	4
Annexe 3 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Courtes et Longues	5
Annexe 4 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Palette	6
Annexe 5 : atelier «À toi», éditions Courtes et Longues	7
Annexe 6 : Impression soleil levant, Monet	8
Annexe 7 : couvertures des ouvrages sur Matisse	9
Annexe 8 : couvertures des ouvrages sur les impressionnistes	10
Annexe 9 : Biographie et listes des artistes - collections «Créer avec».	11
Annexe 10 : pages de couvertures - collection «Créer avec»	12
Annexe 11 : biographie des artistes impressionnistes- «L'art et la manière»	13
Annexe 12 : présentation du sujet - «Toutes mes histoires de l'art»	14
Annexe 13 : reproduction des oeuvres et thématisation des pages - «L'art et la manière»	15

Annexe 1 : «Créer avec», couverture



Annexe 2 : feuillet à découper



Annexe 3 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Courtes et Longues



Annexe 4 : reproduction des oeuvres de Matisse - éditions Palette

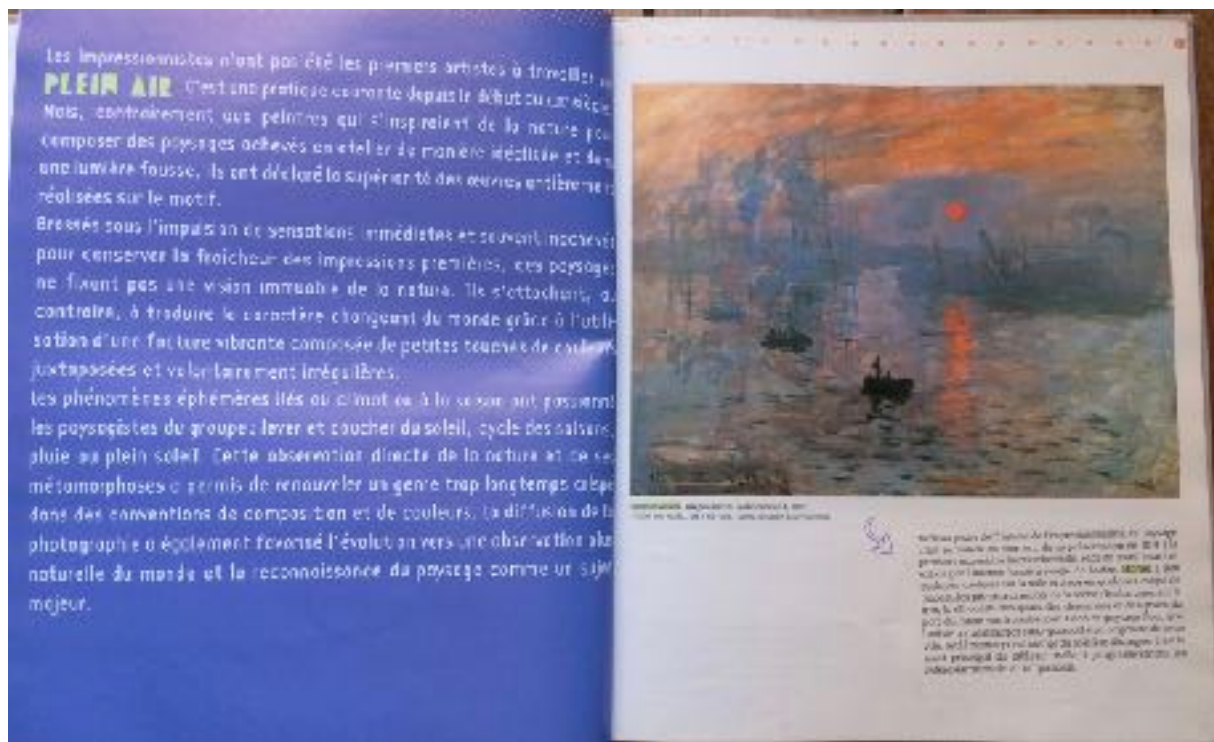


Annexe 5 : atelier «À toi», éditions Courtes et Longues

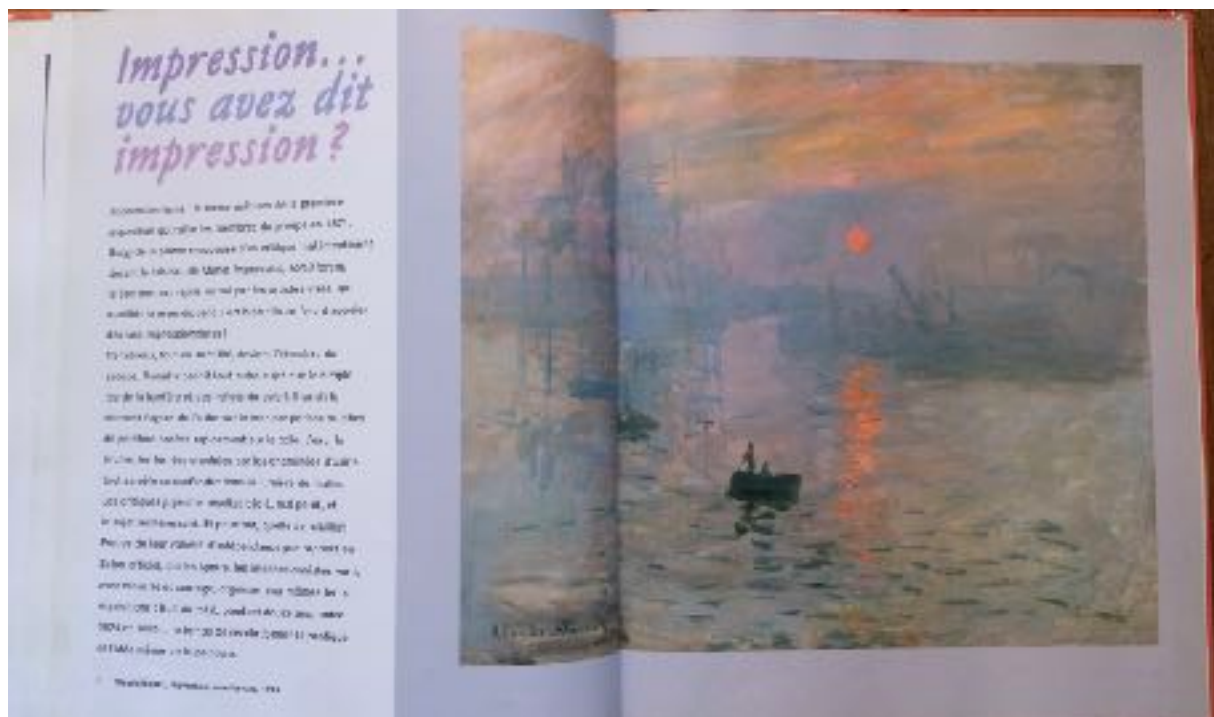


Annexe 6 : *Impression soleil levant*, Monet

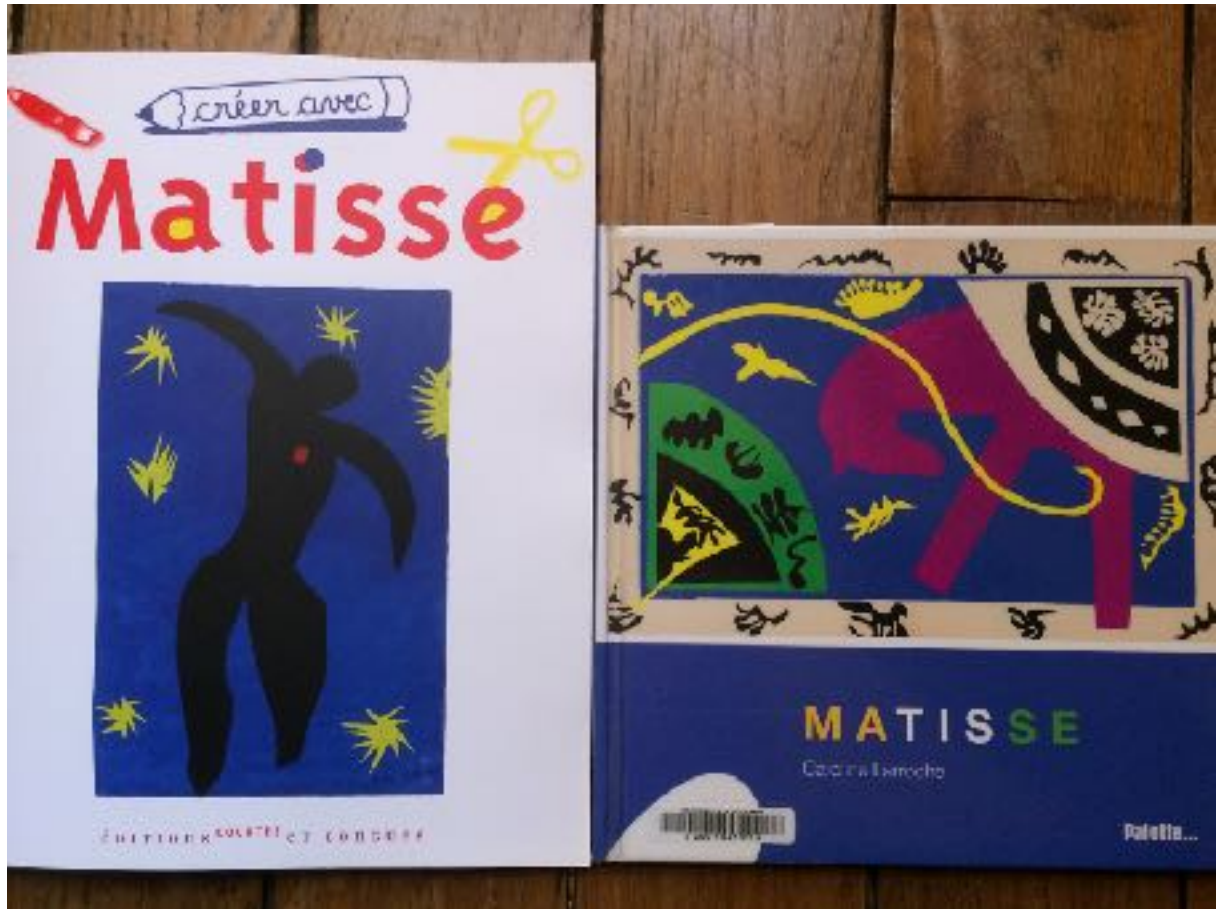
ÉDITIONS COURTES ET LONGUES



ÉDITIONS PALETTE



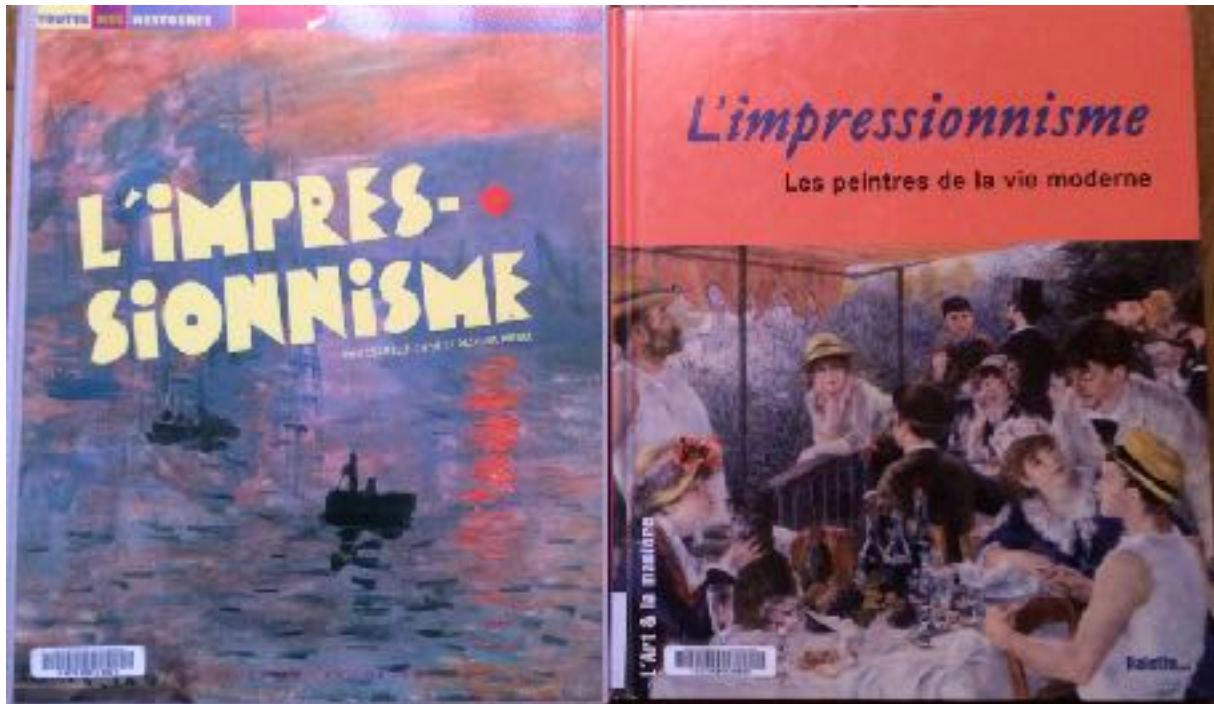
Annexe 7 : couvertures des ouvrages sur Matisse



ÉDITIONS COURTES ET LONGUES

ÉDITIONS PALETTE

Annexe 8 : couvertures des ouvrages sur les impressionnistes



ÉDITIONS COURTES ET LONGUES

ÉDITIONS PALETTE

Annexe 9 : Biographie et listes des artistes - collections «Créer avec».



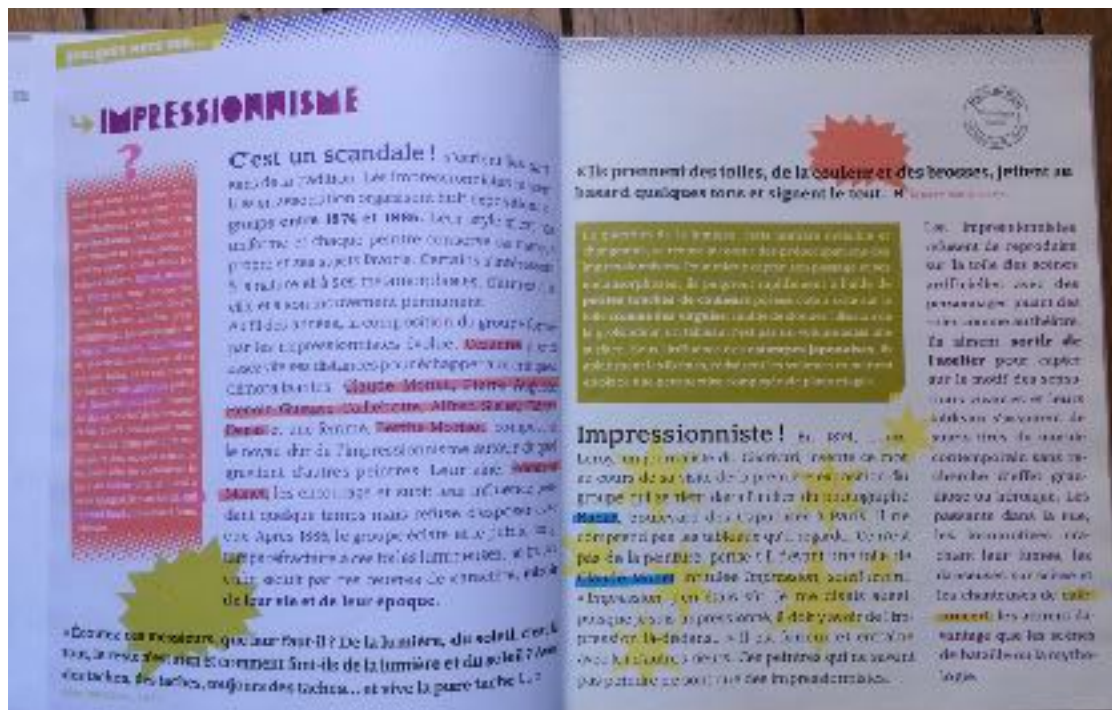
Annexe 10 : pages de couvertures - collection «Créer avec»



Annexe 11 : biographie des artistes impressionnistes- «L'art et la manière»



Annexe 12 : présentation du sujet - «Toutes mes histoires de l'art»



Annexe 13 : reproduction des oeuvres et thématisation des pages - «L'art et la manière»

