



**HAL**  
open science

## La novellisation comme “ pont des arts ”

Ivanne Rialland

► **To cite this version:**

Ivanne Rialland. La novellisation comme “ pont des arts ”. Benoît Glaude, Laurent Déom. Les Novellisations pour la jeunesse : nouvelles perspectives transmédias sur le roman pour la jeunesse, L’Harmattan, 2020. <hal-03810327>

**HAL Id: hal-03810327**

**<https://hal.science/hal-03810327v1>**

Submitted on 11 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Version d'auteure

Publié dans *Les Novellisations pour la jeunesse : nouvelles perspectives transmédias sur le roman pour la jeunesse*, sous la dir. de Benoît Glaude et Laurent Déom, Louvain-la-Neuve, Éditions Académia, coll. « Texte-image », 2020, p. 157-177.

Les livres sur l'art pour enfants, rares avant les années quatre-vingt-dix, ont connu depuis un important développement, que l'on peut lier, entre autres et corrélativement, à une spécialisation accrue du secteur du documentaire jeunesse, à un souci des parents, dans un contexte de concurrence scolaire, de guider les lectures de leurs enfants, à une prise en compte par les institutions muséales des jeunes publics et une attention plus grande des ministères de la Culture et de l'Éducation nationale à l'éducation artistique, qui aboutit notamment à l'entrée en 2008 de l'histoire des arts dans les programmes scolaires français<sup>1</sup>. Si les livres sur l'art proposés aux enfants sont aujourd'hui très nombreux, publiés par des éditeurs divers, et touchent toutes les tranches d'âge, on peut repérer aisément quelques grands modèles organisant cette production. Ils sont tantôt, ou à la fois, des adaptations à un nouveau public des genres de l'écrit sur l'art (vie d'artiste, histoire de l'art, commentaire d'œuvres) et des genres de la littérature jeunesse (imagier, album, livre-jeu) à un nouveau sujet.

Parmi ces modèles l'on trouve la fiction narrative illustrée, articulant donc un récit de fiction à une ou des œuvres d'art. Ce modèle est notamment représenté par les 54 albums de la collection « Pont des arts », qui propose « d'entrer dans un tableau par la fiction » : une œuvre plastique, reproduite en 4<sup>e</sup> de couverture et sur une double page à la fin de l'album, est le point de départ d'une histoire qui vient déployer ses éléments iconiques. L'histoire est elle-même accompagnée d'illustrations qui s'inspirent du style de l'artiste, éventuellement du médium de l'œuvre reproduite. Cette collection va ainsi nous permettre de nous demander, d'abord, si la notion de novellisation est pertinente pour qualifier ce type d'approche de l'art, et ce qu'elle peut apporter à son analyse. Composée d'albums proposant un récit véritablement iconotextuel s'articulant de manière variée avec l'œuvre d'art, cette collection est également un cas d'étude riche pour saisir les interactions entre l'œuvre d'art, le texte et l'illustration, l'opération de novellisation formant une lecture créatrice de l'œuvre-source. Enfin, « Pont des arts », collection coéditée par les éditions L'élan vert et le Réseau Canopé, opérateur public sous tutelle du ministère de l'Éducation nationale, permet d'interroger la mission pédagogique conférée aux novellisations d'œuvre d'art destinées aux enfants, qu'explicitent les dossiers pédagogiques accompagnant chaque album.

### **Ekphrasis ou novellisation ?**

La définition large de la novellisation proposée dans l'argumentaire du colloque – « transposition en nouvelle ou en roman d'une œuvre apparue dans un média non littéraire » – qui ne limite ainsi pas le champ d'application de la notion à la remédiation d'une *fiction narrative* non littéraire invitait à questionner sa pertinence pour qualifier ces déploiements narratifs d'œuvres d'art qui, par leur abondance, leur organisation en collections, forment un des modèles du livre sur l'art pour enfants. Si l'on s'inscrit dans la tradition des écrits sur l'art, ces fictions narratives peuvent être rattachées à un autre terme, celui d'ekphrasis. Cette description d'œuvre d'art, devenue un genre littéraire avec

---

<sup>1</sup> Voir, par exemple, l'introduction du mémoire de Maud LAGEISTE, *Les Collections de livres sur l'art pour enfants de 1985 à 2002*, mémoire de maîtrise de sciences de l'information et de la documentation sous la direction de Martine Martin, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année 2002-2003.

la seconde sophistique (I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)<sup>2</sup>, inclut souvent une narration. Les sujets mythologiques, religieux, historiques font en effet de nombre d'œuvres d'art des adaptations de récits que vient redéployer leur description. Cette narrativisation peut également reposer sur l'invention d'une fiction étrangère à l'œuvre. C'est le cas chez Diderot, dont la plume de critique d'art a une pente volontiers romanesque<sup>3</sup>, comme dans cette description de *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze :

Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi, pour un oiseau ! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même ? ... Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père, je ne suis ni indiscret, ni sévère. Eh bien, je le conçois, il vous aimait, il vous le jurait et le jurait depuis si longtemps ! Il souffrait tant ! le moyen de voir souffrir ce qu'on aime !... Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? Ce matin, là, par malheur votre mère était absente ; il vint, vous étiez seule ; il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant, il avait tant d'amour dans les yeux, tant de vérité dans les expressions<sup>4</sup> !

On serait là face à un cas d'hybridation entre un genre des écrits sur l'art et un genre relevant de la littérature jeunesse, l'album<sup>5</sup>.

Que peut donc apporter la notion de novellisation, appliquée à des ouvrages qui ne sont pas des romans<sup>6</sup>, et, surtout, qui ne transposent pas une fiction narrative, mais l'inventent ? Elle permet justement de saisir l'originalité de ce corpus au regard de la tradition de l'ekphrasis. Si l'ekphrasis antique n'est pas spécifiquement une description d'œuvre d'art – cette restriction thématique relevant en réalité de la définition moderne de l'ekphrasis – elle se situe d'emblée dans une rivalité avec l'image, en posant la capacité du langage à *peindre* une scène<sup>7</sup>. Elle se définit ainsi par son effet, l'*énargeia*, ou *évidence*<sup>8</sup>, et tend à se confondre avec l'hypotypose, elle aussi description vive qui semble mettre sous les yeux la scène évoquée<sup>9</sup>. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre le devenir-narratif de l'ekphrasis : tandis que le caractère successif de la description

---

2 Voir, au sujet de l'ekphrasis antique, Jackie PIGEAUD, « La naissance de la critique d'art », dans Pierre-Henry FRANGNE et Jean-Marc POINSOT dir., *L'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 61-80 et Lucien de SAMOSATE, *Portrait du sophiste en amateur d'art*, textes édités par Sandrine DUBEL, postface de Jackie PIGEAUD, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2014.

3 « Décrire entraîne irrésistiblement le plaisir inhérent au tempérament de Diderot de conter ; son regard est narrateur. À l'espace du tableau il ajoute presque automatiquement les notations temporelles du récit [...] sans négliger l'effet du présent de narration. », Roland VIROLLE, « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les Salons de 1765 et 1767 », dans *La Critique artistique : un genre littéraire*, préface de Jean GAULMIER, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 156.

4 Denis DIDEROT, *Salon de 1765*, édition critique et annotée présentée par Else Marie BUKDAHL et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann, 1984, p. 180.

5 L'album est compris ici comme un livre jeunesse « dont les effets de sens reposent sur les interactions du texte, de l'image et du support » (Isabelle NIÈRES-CHEVREL, « L'album, le mot, la chose », dans Viviane ALARY et Nelly CHABROL GAGNE dir., *L'Album. Le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 15).

6 Si l'on s'en tient aux livres déployant narrativement une seule œuvre, je ne connais à ce jour qu'un exemple à destination de la jeunesse pouvant être assimilé au roman – en littérature adulte, on pense bien sûr à *Girl With a Pearl Earring* de Tracy CHEVALIER paru en 1999 : la brève collection « Pinceau-plume » créée par Hélène KÉRILLIS, coédition Magnard Jeunesse-RMN (deux volumes parus : *Le Cheval de la nuit* et *Un Noël noir et blanc*, tous deux parus en 2003. Le petit format de ces cartonnés (22x16 cm), la longueur du texte et la place réduite de l'image les rapprochent des collections de premiers romans, perception que renforce la réédition en 2004 de *Un Noël en noir et blanc* dans le format souple de la collection « Que d'histoires ! ».

7 Voir Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009, notamment p. 8-9.

8 « définie par l'*énargeia*, l'*ekphrasis* n'a pas pour fin d'accompagner notre regard, mais de s'y substituer pour nous faire voir l'œuvre absente », Sandrine DUBEL, « Préface », dans Lucien de SAMOSATE, *Portrait du sophiste en amateur d'art*, op. cit., p. 14. Sur les notions d'*énargeia* et d'*euidentia*, voir Carlos LÉVY et Laurent PERNOT dir., *Dire l'évidence*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII- Val de Marne », 1997 (« Images, imagination », p. 195-283).

peut être perçu comme une défaite face à l'immédiateté de l'image<sup>10</sup>, le récit fait fonds sur la capacité mimétique temporelle du langage en opposant la force d'immersion de la fiction à l'évidence sensorielle de l'image.

Or, cette rivalité du texte et de l'image est étrangère à ces fictions narratives sur l'art : non seulement celles-ci sont fondamentalement et non pas incidemment des récits, mais elles ne construisent pas un visible concurrent à celui de l'œuvre d'art. La description y est à peu près absente, la dimension visuelle étant assurée par l'image (œuvre d'art ou illustration originale) dans l'espace de la double page. Sans approfondir pour le moment cette relation texte/image, soulignons que la présence de la reproduction de l'œuvre ne fait pas forcément disparaître la description des écrits sur l'art : elle tend simplement à faire apparaître plus nettement l'opération interprétative qu'elle porte<sup>11</sup>. L'absence de description dans ces albums révèle globalement un rapport entre le texte et l'image étranger à la pratique de l'ekphrasis, qui repose, elle, sur une confrontation faisant mesurer l'habileté du descripteur. Est agissante ici la logique de complémentarité particulière au modèle de l'album pour enfants : récits pensés pour être vus autant que lus, les albums évitent la redondance comme les renvois explicites à l'image – qui sont en revanche la norme dans les livres documentaires sur l'art pour enfants, où le texte propose un commentaire de l'image. La fiction textuelle produite, à la considérer seule, a de la sorte une cohérence interne globale – ce qui est généré aussi par la pratique la plus courante du secteur, où l'auteur.e écrit l'histoire avant que l'illustrateur.ice ne s'en saisisse – comme l'indique Hélène Kérillis, pour la collection « Pont des arts », le texte peut ensuite être modifié à la marge pour éviter contradictions, redites, ou même pour laisser sur la double page plus d'espace à l'image<sup>12</sup>. Le modèle de la novellisation, en mettant l'accent sur la narration, dans la perspective « antiékphrastique » qu'ont soulignée Jan Baetens et Marc Lits<sup>13</sup>, décrit bien ce fonctionnement de l'album et ses enjeux au regard de l'image-source, dans une nouvelle acception de l'*ut pictura poesis* : non pas, pour l'œuvre d'art, proposer une image synthétique d'un récit, non pas, pour le texte, proposer une image mentale aussi vivement sensible qu'une œuvre plastique, mais saisir l'œuvre plastique comme une matrice narrative. La novellisation, en cela, est autant un effet du dispositif qu'un principe d'engendrement du récit. L'œuvre d'art fonctionne certes comme une contrainte générative au regard de celui-ci, mais, par un phénomène de retour, la réussite du récit se juge – forme nouvelle « d'évidence » – à sa capacité à projeter dans l'œuvre plastique une narration qui peut la sous-tendre à l'insu du jeune lecteur, ou lui être tout à fait étrangère – et c'est le cas à la fois le plus fréquent et le plus intéressant dans le corpus qui est le nôtre.

Ceci étant dit, les modes de narrativisation des œuvres d'art, dans ces albums, sont toutefois variés, et la confrontation des notions de « novellisation » et d'« ekphrasis » permet justement de mieux en saisir les nuances. Le projet de la collection « Imagique » (Nathan), « tourner les pages dans une

---

9 Georges Molinié en analyse plus précisément les ressorts langagiers : la figure consiste, dans un récit ou une description, à proposer des notations vives, sensibles, fragmentaires de la scène, saisie de l'extérieur dans sa vivacité plastique. Voir Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 167-169.

10 Cette opposition entre l'immédiateté de l'image et le caractère successif du langage est classique – c'est sur elle que repose le *Laocoon* de Lessing – et encore agissante tant dans la réflexion sur la peinture que sur la description littéraire, mais qu'elle est tout à fait contestable, comme le montre par exemple Bernard VOUILLOUX dans *La Peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles* (1994), Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langages », 2000 (notamment chapitre 3).

11 Plus radicalement et plus généralement, Jacques Rancière peut ainsi poser que le visible de l'art n'est pas séparable d'un dire. Voir Jacques RANCIÈRE, « La peinture dans le texte », *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 79-102.

12 Entretien avec l'auteur, 30 mars 2018.

13 « L'immense majorité des livres n'attachent que peu d'importance à la description et ne cherchent en aucune façon à rivaliser avec la richesse visuelle du film dont ils sont dérivés (par contre ils sont friands d'ajouts qui paraissent typiquement verbaux ou littéraires : certaines novellisations introduisent ainsi une narration à la première personne totalement absente de l'oeuvre de départ). », Jan BAETENS et Marc LITS, « La novellisation : au-delà des lieux communs », dans Jan BAETENS et Marc LITS eds, *La Novellisation : du film au roman*, Leuven, Leuven University Press, coll. « Symbolae », 2004, p. 13.

image », paraît une formulation très pertinente de ce que peut être la novellisation d'une œuvre. L'examen de ses volumes révèle en revanche des modes d'approche très divers. Le récit poétique de *La Gare de Claire*<sup>14</sup> relève nettement à nos yeux de l'ekphrasis : la narrativisation ne réside en somme que dans l'adoption du point de vue de la petite fille représentée de dos dans le tableau de Delvaux, dont le regard sur son environnement guide celui du lecteur-regardeur, tandis que le texte, poétique, propose une évocation sensible du tableau. Dans *Les Nièces du peintres*, inspiré de *La Lettre d'amour* de Vermeer<sup>15</sup>, la narrativisation se fait à travers la suite imagée : le tableau de Vermeer est déployé en un roman-photo, le texte étant moins un récit qu'un commentaire de cette suite narrative en images. Novellisation donc, mais iconique, et texte ekphrastique, mais au regard de cette narration photographique. Dans *Un matin à Venise*, inspiré du tableau de Canaletto *Piazza Santa Maria Formosa*<sup>16</sup>, on trouve cette fois une novellisation de l'œuvre opérée par un récit fictif. Les éléments du tableau suscitant les différentes étapes du récit sont, double page après double page, mis en valeur par un jeu de transparence exhibant ce travail de déploiement narratif dans la complémentarité entre texte et image que nous avons évoquée plus haut. « Pont des arts », par le biais de la forme iconotextuelle de l'album, propose une combinaison de ces deux types de novellisation de l'œuvre d'art, l'illustration déployant en lien avec le récit l'œuvre d'art que la collection pose très nettement à la fois comme origine et aboutissement de l'album.

Pour leur part, les collections ou albums déployant un récit à partir d'une collection d'images – et donc, pour ce qui concerne « Pont des arts », l'album signé par Éric Battut consacré à une série de tableaux impressionnistes<sup>17</sup> – ne relèvent guère à nos yeux de la novellisation. La suite imagée n'est pas un préalable agissant comme une contrainte sur le récit : la sélection et l'agencement des images accompagnent la conception du texte, dans un projet global relevant du livre illustré. L'effet de retour est également faible dans la mesure où, saisie individuellement en dehors du livre qui les constitue en ensemble, chaque œuvre ne porte qu'un fragment du récit, dès lors difficilement remobilisable par le lecteur-spectateur. On peut toutefois relever, en regardant par exemple les albums récents de Claire Cantais<sup>18</sup>, où les œuvres non seulement accompagnent le récit, mais sont intégrées, transformées, recyclées par l'illustration, absorbées donc par le récit, que ces collections, comme les exemples plus spécifiques de novellisations, participent à un mouvement global de recyclage et de circulation des images que subissent certes les œuvres d'art, mais dont les auteurs, éditeurs d'art, institutions muséales cherchent aussi à exploiter au profit de la valorisation de leurs collections<sup>19</sup>, ce que nous tâcherons là encore de montrer à partir de l'exemple de « Pont des arts ».

### ***Pont des arts***

La collection « Pont des arts » a été créée en 2008 par Amélie Léveillée, directrice éditoriale des éditions L'élan vert et l'auteure Hélène Kérillis<sup>20</sup>. Hélène Kérillis apporte le concept et le nom de la

14 *La Gare de Claire*, inspiré du tableau de Paul Delvaux : « Trains du soir », album écrit et réalisé par Pierre FRESNAULT-DERUELLE, Émile GENOUVRIER, Georges JEAN, Dominique PEYRUCQ, Jean-Pierre RAULOT, Larousse, coll. « Imagique », 1982.

15 *Les Nièces du peintres*, inspiré du tableau de Vermeer de Delft : « La Lettre d'amour », album écrit et réalisé par Christian CHAMOURAT, Pierre FRESNAULT-DERUELLE, Émile GENOUVRIER, Georges JEAN, Jean-Pierre RAULOT, Larousse, coll. « Imagique », 1982.

16 *Un matin à Venise*, inspiré du tableau de Canaletto : « Piazza Santa Maria Formosa », album écrit et réalisé par Pierre FRESNAULT-DERUELLE, Émile GENOUVRIER, Georges JEAN, Evelyne NOVIANT, Dominique PEYRUCQ, Jean-Pierre RAULOT, Larousse, coll. « Imagique », 1982.

17 ÉRIC BATTUT, *Mes petits bateaux. Les impressionnistes au fil de l'eau*, Paris, L'Élan vert ; Marseille, SCÉRÉN-CRDP Académie d'Aix-Marseille, coll. « Pont des arts », 2013.

18 Claire CANTAIS, *Victoire s'entête*, Paris, Musée du Louvre ; Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006 ; *Votez Victorine*, Paris, Musée d'Orsay ; Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2013.

19 On peut citer, par exemple, le détournement des œuvres du Musée d'Orsay auquel se sont livrés Plonk et Replonk pour les 30 ans du musée (*L'Art d'en bas au musée d'Orsay. La fantastique collection d'Hippolyte de l'Apnée* : le catalogue raisonné dirigé par PLONK & REPLONK, Futuropolis/Musée d'Orsay, 2016).

20 L'idée de faire de la fiction une voie d'accès à l'art est plus ancienne chez Hélène Kérillis, et s'est concrétisée dans différents ouvrages et collections à partir de 2000. Chez Léon art & stories, petite maison d'édition qu'elle a

collection, Amélie Léveillée l'idée d'illustrations originales inspirées par l'œuvre – ce qui réduit considérablement le coût des droits de reproduction, et donc de la collection<sup>21</sup>. C'est également elle qui, d'emblée, établit le partenariat avec le Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aix-Marseille dont la responsable éditoriale est alors Dominique Buisine. Le CRDP, devenu depuis Canopé région PACA<sup>22</sup>, publie depuis l'origine des dossiers pédagogiques associés aux albums, tout en ayant un droit de regard sur la production de ceux-ci<sup>23</sup>.

Parus simultanément, les deux premiers albums, *La Magissorcière et le Tamafumoir* et *Un oiseau en hiver*, sont signés par Hélène Kérillis, avec des illustrations respectivement de Vanessa Hié et Stéphane Girel. La collection publie cinq albums par an, et comportait en avril 2018 55 titres, 54 albums et 1 livre de coloriage. Ces albums sont monographiques, consacrés très généralement à une seule œuvre, en formant globalement un corpus s'étendant de la préhistoire au 20<sup>e</sup> siècle – l'artiste le plus récent auquel un album a été consacré est Ousmane Sow<sup>24</sup> –, très largement européen, figuratif, masculin<sup>25</sup>, et dominé par la peinture, bien que la part des autres arts, et notamment de la sculpture, y soit notable<sup>26</sup>. Dans l'ensemble, la collection s'inscrit dans la vision traditionnelle et eurocentrée de l'histoire de l'art qui ressort du gros de la production sur l'art destinée aux enfants : jouent ici à la fois un souci d'efficacité commerciale, qui tend à faire privilégier des artistes plus populaires<sup>27</sup>, une recherche d'adéquation avec les programmes scolaires ainsi que les problèmes liés aux droits de reproduction – à leurs coûts, mais aussi aux réticences de certains ayant-droits face au travail d'appropriation de l'œuvre-source auquel se livre cette collection<sup>28</sup>. Les tranches d'âge visées sont diverses, mais correspondent globalement à l'école primaire, le catalogue

---

fondée avec Julien Boudaud en 2012, elle dirige ainsi la collection « Art-Fiction » sur le même principe, les illustrations toutefois étant essentiellement constituées par des détails tirés des œuvres d'art de l'artiste évoqué. La collection propose ainsi une intéressante conjonction de deux modes majeurs d'initiation à l'art dans le secteur jeunesse : l'extraction de détails et le détour par la fiction.

21 Pour l'origine de la collection, nous nous appuyons notamment sur un entretien mené avec Hélène Kérillis (30 mars 2018).

22 Le réseau national, nommé SCÉRÉN (Services Culture, Éditions, Ressources pour l'Éducation Nationale) depuis 2002, qui rassemble le Centre National de Documentation Pédagogique, les CRDP et les centres départementaux et locaux, est devenu en 2014 le Réseau Canopé. Cette transformation s'est accompagnée, comme le souligne Stéphanie Béjjan, responsable éditoriale de Canopé région PACA, d'une recentralisation réduisant l'indépendance des ex-CRDP (entretien avec Stéphanie Béjjan, 18 avril 2018). Elle s'est accompagnée aussi d'une stratégie plurimédia qui explique la production d'e-books accompagnant certains albums de Pont des arts, à l'initiative de Canopé, et à coûts partagés — ce qui n'est pas le cas pour les albums (entretien avec Stéphanie Béjjan, 18 avril 2018 et présentation du réseau Canopé, <https://www.reseau-canope.fr/>, 20 février 2014, page archivée sur Wikipédia : <http://archive.wikiwix.com/cache?url=http%3A%2F%2Freseau-canope.fr%2Fpresentation-nouvelles-offres%2F> (consultée le 20 avril 2018).

23 La convention stipule que L'élan vert a la charge de trouver auteurs et illustrateurs et de produire les albums, l'opérateur public se chargeant de celle des dossiers, et achetant 1500 des 5000 albums tirés. Elle a été modifiée en 2016 : à présent, Canopé peut acheter à L'élan vert moins d'albums si le Réseau juge le contenu pédagogique contestable (1200, au lieu de 1500) et refuser de produire un dossier si la valeur pédagogique de l'album est jugée insuffisante. Cela a été le cas de *Le Marin et la fille des mers*, de Cécile ALIX et Anja KLAUSS, inspiré de *La Valse* de Camille Claudel, album pourtant réalisé sous le patronage du musée Camille Claudel (source : entretien avec Stéphanie Béjjan, 18 avril 2018).

24 Un album à paraître sera consacré au street art.

25 Stéphanie Béjjan, responsable éditoriale de Canopé région PACA, en a fait elle-même la remarque, et tâche de mener une politique volontariste, en demandant qu'un album sur les cinq publiés annuellement par « Pont des arts » soit consacré à une œuvre de femme (entretien du 18 avril 2018). Mais à ce jour, sur les 54 albums, un seul est consacré à une femme : Camille Claudel. L'album consacré au Centre Pompidou évoque la fontaine de Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely.

26 Cette volonté d'ouverture aux autres arts que la peinture et la sculpture est explicitée par Chloé Laborde, responsable éditoriale de la collection pour L'élan vert, dans un courriel du 23 avril 2018. Sur 54 albums parus en avril 2018, 35 sont consacrés à la peinture, 7 à la sculpture, 12 aux autres arts (arts graphiques, mosaïque, architecture, tapisserie...).

27 Deux albums sont ainsi consacrés à Picasso, Monet, Van Gogh, et aux *Saisons* d'Arcimboldo.

28 Chloé Laborde témoigne, par exemple, du refus de l'héritière de Niki de Saint Phalle de voir l'œuvre de l'artiste sortie de son contexte original (entretien avec Chloé Laborde, 19 avril 2018).

explicitant le cycle auquel chaque album est destiné<sup>29</sup> – C1, 2 ou 3<sup>30</sup> : code académique qui affiche bien les albums comme destinés à un travail en classe. Ces mentions ne figurent pas sur les albums, dont le dispositif est fortement unifié.

Dans la version actuelle de la formule<sup>31</sup>, la première de couverture mentionne le nom de l'artiste – éventuellement de l'œuvre lorsqu'elle est anonyme – mais présente une illustration originale. L'œuvre à l'origine de l'album est reproduite en 4<sup>e</sup> de couverture<sup>32</sup>, accompagnée de son titre et de son auteur. Un texte y résume l'histoire racontée, sans expliciter le lien avec l'œuvre qu'établit le slogan de la collection : « Pont des arts. Des histoires pour entrer dans les œuvres d'art ! ». Le récit se développe ensuite sur onze doubles pages. Chaque double page est occupée entièrement par l'illustration, sur laquelle le texte s'inscrit : on est bien face au récit iconotextuel de l'album, et non dans le cas de livres illustrés. À ces onze doubles pages succède une double page reproduisant l'œuvre et précisant le titre, l'auteur, la technique, la dimension, la date et le lieu de conservation. L'album se termine sur une double page documentaire donnant des informations sur l'artiste et l'œuvre (page de gauche) et sur la genèse de l'album lui-même (« Dans la marmite des auteurs », page de droite)<sup>33</sup>.

Les relations du récit à l'œuvre d'art sont variées. On peut repérer trois grands procédés, qui peuvent se combiner et se réaliser de façon diverse : l'intégration de l'œuvre au récit, le récit étiologique (du sujet représenté ou de l'œuvre d'art elle-même), la narrativisation fictionnelle de l'œuvre, dont le récit projette les éléments sur un axe temporel. Dans le premier cas, l'œuvre peut être insérée en tant que telle au récit – *Mona Lisa* met en scène un vol de La Joconde – ou fictionnalisée par son utilisation comme personnage. C'est le cas notamment des statues, qui sont saisies dans leur globalité sans que la temporalité du récit ne les décompose, mais aussi des quatre *Saisons* d'Arcimboldo : les deux albums qui, en 2009 et 2017, leur sont consacrés font des quatre tableaux quatre personnages. Le récit étiologique, de son côté, rapproche ces albums du documentaire, en mettant en scène la création de l'œuvre (par exemple dans les deux albums consacrés aux peintures pariétales) ou en déployant l'histoire qu'elle condense – dans le cas, par exemple, des *Bourgeois de Calais* ou de *La Louve du Capitole*<sup>34</sup>. L'album déplie alors un récit déjà présent dans l'œuvre. Ce type d'articulation en cascades de récits médiatiquement hétérogènes est bien attesté dans les phénomènes de novellisation (roman/film/novellisation par exemple), mais il se rattache ici à une histoire ancienne des relations entre belles lettres et arts plastiques que l'on a évoquée brièvement plus haut : ceux-ci, dominés jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle par les sujets historiques, mythologiques, religieux, proposent des condensations plastiques d'anecdotes dont la justesse est un objet crucial des textes critiques, qui redéployaient textuellement l'anecdote-source<sup>35</sup>.

---

29 Les pratiques réelles peuvent bien sûr varier : Stéphanie Béjia indique que les albums sont achetés par des documentalistes de collèges, dont les élèves n'étaient pourtant pas directement visés, et Chloé Laborde souligne le succès auprès des enseignants de maternelle d'albums, comme *L'Ours et la lune*, qui ne sont pas étiquetés « cycle 1 » (entretiens respectivement du 18 et 19 avril 2018).

30 Cycle 1 : maternelle ; cycle 2 : CP-CE1-CE2 ; cycle 3 : CM1-CM2-6<sup>e</sup>.

31 Celle-ci a connu des variations concernant notamment la couverture, la 4<sup>e</sup> de couverture, les pages documentaires, mais le format, le nombre de page et dispositif intérieur – récit iconotextuel/reproduction de l'œuvre/éléments documentaires – datent de l'origine de la collection, qui est donc particulièrement stable. La mention du nom de l'artiste sur le plat de couverture intervient en 2011. Il est accompagné du personnage qui forme l'insigne de la collection à partir de 2015 (entretien avec Chloé Laborde, responsable éditoriale de la collection chez L'élan vert, 19 avril 2018). Un album à paraître sur 5 street artistes proposerait un format différent.

32 Une seule exception : *La Magissorcière et le Tamafumoir*, en raison de l'interdiction des ayants-droits.

33 Cette ultime rubrique apparaît pour la première fois en février 2014, dans l'album *Pirate des couleurs*.

34 Géraldine ELSCHNER, Stéphane GIREL et Christophe DRUAL, *Les Bourgeois de Calais*, Paris, L'élan vert ; SCEREN ; Marseille, CRDP- Académie d'Aix-Marseille, coll. « Ponts des arts », 2009, Géraldine ELSCHNER et Élodie NOUHEN, *Maman Loup*, Saint-Pierre-des Corps, L'élan vert ; Futuroscope, Canopé éditions, coll. « Ponts des arts », 2016.

35 C'est ce phénomène que commente par exemple Bernard Vouilloux à propos des *Salons* de Diderot : « Le moment peint, lié logiquement et chronologiquement aux instants antécédents et subséquents, fournit au descripteur la possibilité de narrativiser sa description ; en apportant la ressource d'une histoire à raconter, il met le descripteur sur la

C'est donc le dernier procédé, la narrativisation fictionnelle qui nous paraît le plus intéressant dans la perspective présente, en projetant dans l'œuvre d'art le récit inventé, avec un effet retour évoqué plus haut. On peut en prendre pour exemple l'un des premiers albums de la collection, *La Magissorcière et le tamafumoir* d'Hélène Kérillis et Vanessa Hié, qui est en outre l'un des plus réussis. Le point de départ est le tableau de Miró, *Le Carnaval d'Arlequin*. Le titre n'est pas du tout pris en compte par l'histoire, dont l'argument est écologiste – comme dans *La Charmeuse de serpents*, de la même auteure. Le récit iconotextuel puise dans le tableau un cadre, un réservoir de personnages et d'objets et un style. L'album ne procède cependant pas à un pur jeu de décomposition du tableau et de projection sur un axe temporel : il propose la réinterprétation globale, dans un autre composé médiatique, d'un univers plastique. Les mots-valises inventés par Hélène Kérillis sont un équivalent littéraire de la fantaisie des figures de Miró, sans que le procédé lui-même de composition n'ait forcément de valeur descriptive : le tamafumoir peut certes renvoyer à l'ambiguïté visuelle de la figure de l'arlequin peinte par Miró, mais le canacoin, le canacri, les chamious renvoient plus globalement à un procédé de transformation du réel qui sous-tend l'intrigue. Le nœud du récit est en effet constitué par une « malmorphose » produite par la pollution de la planète Tourneboule – malmorphose à laquelle met fin la magissorcière en se livrant elle-même à l'art de la métamorphose sur le tamafumoir, le « grand détraqueur ». Le principe de génération du tableau devient le moteur du récit, qui retranscrit par le caractère double de la métamorphose, bonne magie et malmorphose, la tonalité ambivalente du tableau, dont l'arlequinade colorée est assombrie par l'abondance des formes noires, coulures, serpentins, sphères et cylindres en clair-obscur. L'illustratrice, Vanessa Hié, se coule pour sa part dans l'univers de Miró en en découpant et animant des détails, en inventant aussi décors et personnages à la manière du peintre, telle, notamment, la magissorcière, dont le visage blanc, les cheveux noirs, l'œil entouré de bleu évoque assez directement l'un des chats du tableau. Son style est d'ailleurs si proche de celui du peintre que la fondation Miró a interdit la réimpression de l'album à l'éditeur. Les autres illustrateurs marquent ainsi généralement une distance plus grande avec le style de l'artiste<sup>36</sup>. Ils puisent par ailleurs souvent plus globalement dans l'univers de l'artiste. Peggy Nille, pour *Le Géant qui rêvait*, qui novellise *Le Bleu du ciel* de Kandinsky, déclare par exemple avoir été inspirée, pour le pantalon damier du géant, par *Gravitation* (1935), pour le zoo par *Composition IX* (1936)<sup>37</sup>. Ce faisant, c'est l'illustration en somme qui matérialise le « pont des arts » que promet la collection. Créée à partir du texte<sup>38</sup>, elle rend évidente l'articulation entre le récit et l'œuvre d'art, que son style évoque, dont elle distille des éléments parfois absents du texte. Sans les illustrations d'Antoine Guillopé, qui traduit par son dessin la stylisation de la sculpture de Pompon, difficile de reconnaître son *Ours blanc* dans le récit qui lui est consacré. Dans *Anna et Johanna*, de Géraldine Elschner et Florence Kœnig, qui fonde son intrigue sur deux tableaux de Vermeer : *La Laitière* et *La Dentellière*, l'illustration assure l'identification de Johanna comme étant l'animation fictionnelle de la laitière du peintre flamand :

---

voie du langage qui sert à la raconter, langage plus “naturel” que la “pure” description. », Bernard VOUILLOUX, *op. cit.* p. 79.

36 La proximité est cependant parfois frappante, comme dans le cas de *La Grande Vague* de Véronique Massenet et Bruno Pilorget (2010), l'un des best-sellers de la collection : outre la *Sous la grande vague au large de Kanagawa*, que Bruno Pilorget explique avoir décalé « de quelques millièmes de secondes » « pour ne pas refaire la même vague qu'Hokusai (« Interview de l'auteur et de l'illustrateur », <http://www.collection-pontdesarts.fr/La-Grande-Vague-150.html>, consulté le 20 avril 2018), deux doubles pages reprennent de façon très fidèle, sans l'indiquer, deux estampes tirées des *Trente-six vues du mont Fuji*. L'œuvre de l'artiste japonais est, elle, dans le domaine public, ce qui rend non problématique de tels pastiches sur le plan légal.

37 « Dans la marmite des auteurs », Véronique MASSENOT, Peggy NILLE, *Le Géant qui rêvait*, Saint-Pierre-des-Corps, L'élan vert ; Futuroscope, Canopé éditions, coll. « Ponts des arts », 2016.

38 C'est ce dont témoignent les interviews d'auteur.e.s et d'illustrateur.rice.s mises à disposition dans les dossiers pédagogiques ou sur le site Internet de la collection – c'est d'ailleurs la norme pour l'écriture d'albums, en dehors des cas où illustrateur.rice.s et auteur.e.s se confondent.

Dans la cuisine, non loin de là, Johanna s'affaire elle aussi.  
C'est aujourd'hui l'anniversaire d'Anna et en guise de présent,  
Elle veut lui apporter un petit déjeuner de reine :  
un pot de lait frais pour lui concocter le meilleur des chocolats,  
et des petits pains dorés que, pour l'occasion, sa main a pétris  
en forme de couronne. Tout chauds, tout ronds, ils scintillent  
aux premiers rayons du soleil<sup>39</sup>.

L'image figure les éléments décrits par le texte dans la configuration où ils apparaissent dans le tableau de Vermeer, et y ajoute des détails, tels les carreaux de faïence ou la chaufferette, qui désignent sans ambiguïté le tiers absent. Le caractère paradoxal du dispositif joue ici à plein. L'illustration rend évidente la nature ekphrastique de la description – dans une configuration rare, on l'a dit, dans la collection – mais pour se substituer à l'œuvre décrite : elle lui fait écran autant qu'elle la révèle. Si ce dispositif précis ne nous paraît pas d'une grande réussite, en invitant à une comparaison trop dommageable pour l'illustratrice, il révèle un jeu essentiel de caché-montré, de citation-réappropriation à l'échelle globale de la collection, qui vient enrichir le rapport avec l'œuvre mise en fiction. On peut en prendre pour exemple l'album *Un oiseau en hiver*, élaboré par Hélène Kérillis et Stéphane Girel à partir des *Chasseurs dans la neige (janvier)* de Pieter Bruegel<sup>40</sup>. Le récit d'Hélène Kérillis, qui se déploie dans les Flandres hivernales représentées par le tableau, construit sa fiction à partir des oiseaux peints par Bruegel, et en particulier de l'oiseau planant au-dessus du canal : l'album raconte l'histoire d'un oiseau sauvé du froid par une petite fille. Le titre de l'album met en évidence cette opération de prélèvement et de décentrement, en portant l'attention sur le détail de l'oiseau et non plus sur les chasseurs. Dans le fil du récit, Hélène Kérillis fait évoluer son héroïne dans le décor du tableau de Bruegel – le village, le pont, les arbres, le canal gelé – qui fournit, outre le point de départ de l'intrigue, son dénouement : les chasseurs ramènent la petite fille perdue dans la forêt après avoir libéré l'oiseau. Le tableau, découpé métonymiquement par le récit, est saisi dans la dernière double page de manière globale et pourrait lui-même constituer l'illustration du texte qui s'y inscrit.

[ill 01]

[*Un oiseau en hiver* © L'élan vert, 2007]

De manière habile, Stéphane Girel évite le face-à-face que proposait Florence Kœnig dans *Anna et Johanna* : il centre son illustration sur le feu, laissant en dehors de l'image les chasseurs et l'oiseau, qui sont les éléments saillants du tableau que met en valeur le récit. Il rend ainsi plus sensibles le regard et l'émotion de la petite fille, et suscite chez le lecteur un désir de voir : de voir l'oiseau, détail dans le tableau mais vers lequel oriente le regard du personnage, de voir les chasseurs, secondaires dans le récit, simple instrument d'un retournement de situation, mais dont la mention peut activer un souvenir visuel du tableau – présent sur la 4<sup>e</sup> de couverture – où ils forment avec leurs chiens les personnages de premier plan. L'illustration invite de la sorte à tourner la page pour contempler l'œuvre. Jeu de masque donc ici, puisque l'illustration voile des éléments du tableau au contraire pointés par le récit, ailleurs citations, reprises, à des moments où le texte se tait. Après l'instant euphorique de l'envol de l'oiseau – Stéphane Girel cachant là aussi la suture visuelle avec le tableau en ne représentant pas l'oiseau en train de planer au dessus de la vallée, mais au moment où il quitte la main de l'enfant – Mayken se perd dans la forêt, ultime péripétie dont Hélène Kérillis rend l'atmosphère angoissante en évoquant « des buissons noirs sous lesquels s'amasse la nuit ».

---

39 Géraldine ELSCHNER, Florence KœNIG, *Anna et Johanna*, Saint-Pierre-des-Corps, L'élan vert ; Futuroscope, Réseau Canopé, coll. « Pont des arts », 2016, [n. p.].

40 Hélène KÉRILLIS et Stéphane GIREL, *Un oiseau en hiver*, Paris, L'élan vert ; Marseille, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, coll. « Pont des arts », 2007 (rééd. en petit format en 2013).

[ill 02]

[Un oiseau en hiver © L'élan vert, 2007]

Pas de buissons sur le tableau de Bruegel, et pas non plus dans l'illustration de Stéphane Girel, qui reprend pour évoquer la forêt les arbres peints à gauche du tableau dans un travail de citation très précis : présence des oiseaux noirs, grosseur des troncs, nombre, forme, entremêlement des branches. La reprise de cette illustration pour la couverture fait apparaître nettement à la fois l'imitation, rendue aussi très sensible par le bleu-vert du ciel hivernal, et la réappropriation : ce n'est plus un corvidé qui est perché sur la branche, mais l'oiseau bigarré sauvé par Mayken. Ses formes rondes et naïves, ses couleurs vives font de lui l'antithèse des oiseaux noirs de Bruegel, autant de ceux perchés dans l'arbre que de la pie formant une croix élégante dans le ciel. Par son association avec la petite fille imaginée par Kérillis, habillée de rouge et vert, l'illustration de couverture met en évidence le duo fictif qui va évoluer dans le tableau de Bruegel – dont les rondeurs et la couleur allègent l'atmosphère sombre du tableau tout au long de l'album : elle symbolise ainsi cet effet retour de la novellisation, en inscrivant au cœur même du tableau le récit, qui en devient potentiellement indissociable pour le lecteur.

[ill 03]

[Un oiseau en hiver © L'élan vert, 2007]

### « Des histoires pour découvrir des œuvres d'art ! »

La situation de l'œuvre d'art à l'intérieur de l'album est donc un élément essentiel du dispositif de médiation : placée à la fin de celui-ci, l'œuvre est saisie à travers le récit iconotextuel qui en a préparé la réception. La novellisation devient un parcours vers l'œuvre, dans une perspective pédagogique. Celle-ci est toujours présente dans les livres sur l'art pour enfants, mais la convention reliant l'éditeur privé L'élan vert au Réseau Canopé la rend particulièrement appuyée dans la collection dont les albums doivent pouvoir donner lieu à des dossiers pédagogiques – avec d'éventuelles tensions entre les deux partenaires, Canopé soucieux des connaissances et des valeurs transmises par l'album, L'élan vert attentif à préserver la force de la proposition créative de l'auteur.e et de l'illustrateur.rice<sup>41</sup>.

Le premier aspect du « pont » établi entre l'art et l'enfant est la fiction qui anime le tableau<sup>42</sup> et y projette l'enfant, selon le vœu d'Hélène Kérillis pour qui la fiction est « la voie royale » pour accéder à son univers, à son « âme »<sup>43</sup>. Ce pont se matérialise fréquemment par l'introduction de personnages enfantins tels Mayken<sup>44</sup>, mais aussi par l'adoption de codes narratifs ou d'univers familiers des enfants, notamment le conte, dont la structure narrative sous-tend la mise en fiction des *Saisons* d'Arcimboldo (dans la version de mai 2009), des *Cartons d'étude pour la mosaïque murale de la salle à manger du palais Stoclet* de Klimt dans *Le Gardien de l'arbre* de Myriam Ouyessad et Anja Klauss ou encore de *La Valse* de Camille Claudel, dans *Le Marin et la fille des mers*, de Cécile Alix et Anja Klauss. Ce faisant, il s'agit non seulement de donner une signification à l'œuvre d'art découverte à la fin de la lecture, mais surtout une charge imaginaire et affective. Comme le dit Géraldine Elschner, auteure de nombreux albums de la collection, « [l]e concept d'entrer dans un tableau par le biais d'une fiction illustrée me semble être un excellent moyen d'intéresser l'enfant à une œuvre par l'émotion et non par la tête<sup>45</sup>. » Cette charge émotionnelle est

---

41 Entretiens avec Stéphanie Béjia et Chloé Laborde, respectivement du 18 et du 19 avril 2018.

42 Cette dimension est encore plus nette dans la collection « Art-Fiction » qu'Hélène Kérillis dirige chez Léon Art & stories, qui, en adoptant les codes de la BD, met des phylactères dans la bouche des personnages des œuvres.

43 Entretien avec Hélène Kérillis, 30 mars 2018.

44 Par exemple dans *La Grande Vague*, *Les Deux Colombes*, *La Chasse au Ça*, *Omotou guerrier masai* et bien d'autres.

45 Interview de Géraldine ELSCHNER à propos des *Bourgeois de Calais*, *Pont des arts*, <http://www.collection-pontdesarts.fr/Les-Bourgeois-de-Calais-151.html> (consulté le 30 avril 2018).

renforcée dans les albums, nombreux, qui font de la scène représentée par l'œuvre d'art une acmé narrative, pic d'intensité, surprise, ou dénouement longtemps attendu : dans *Le Géant qui rêvait*, l'illustration de Peggy Nille insère le *Bleu du ciel* de Kandinsky pour figurer le rêve du géant que découvrent les Krobs à la fin de leur aventure à la fois émerveillée et inquiète dans le corps de celui-ci ; la *Vague* d'Hokusai est reproduite par l'illustrateur au moment où la tempête projette dans la barque de Taro l'enfant qu'il souhaitait depuis longtemps ; dans *Le Gardien de l'arbre*, l'œuvre de Klimt correspond au dénouement heureux du récit, où le héros embrasse enfin la princesse de ses rêves<sup>46</sup>.

[ill 04]

[Le Géant qui rêvait © L'élan vert, 2016]

Si l'on peut penser susciter ainsi efficacement l'intérêt de l'enfant, la médiation procède à un paradoxal détournement du sens de l'œuvre et à une élision de son contexte. Cette appropriation limite également le contact direct avec l'œuvre, puisque, au long des onze doubles pages, c'est à un travail original d'illustration que l'enfant est confronté. Sur le plan de l'exploration de l'œuvre ou de la familiarisation avec elle, on peut penser « Pont des arts » moins efficace que d'autres collections qui mettent en scène des détails des œuvres, pour augmenter le temps de la contemplation artistique et favoriser le regard rapproché. Sur un mode plutôt ludique que narratif, c'est l'une des principales approches de l'art adoptées par les livres pour enfants, notamment à destination des plus jeunes. Cependant, l'illustration produite à partir de l'œuvre d'art est aussi pensée dans « Pont des arts » sur le mode ludique d'une recherche d'indices, et dans l'optique d'une comparaison à posteriori dont le premier dossier pédagogique fait un enjeu de la collection :

Au cours du récit qui se déroule au fil de l'album, des détails de l'œuvre sont inclus dans une trame narrative et interprétés par l'illustrateur, comme autant d'indices qui mènent à la découverte du tableau en fin d'ouvrage. L'œuvre, reproduite sur une double page, est ainsi l'aboutissement du récit. L'élève peut alors la lire dans son ensemble, en prenant en compte son organisation et les détails sur lesquels le récit a attiré son attention<sup>47</sup>.

Les deux responsables éditoriales actuelles pointent de façon spontanée cette dimension ludique de l'illustration<sup>48</sup>, qui se matérialise dans les dossiers pédagogiques par des activités de repérage et de comparaison venant développer ce regard rapproché sur l'œuvre : par exemple, dans le dossier accompagnant l'album *Anna et Johanna*, Chantal Blache invite à « montrer les deux œuvres qui ont inspiré l'album » pour « faire retrouver les éléments relevés sur les illustrations<sup>49</sup> », en commentant ressemblances et différences.

Ce cheminement, de l'album vers l'œuvre d'art, est exprimé de façon très nette par le péri-texte de la collection. C'est le sens du slogan, le catalogue 2017 affirmant, de son côté : « L'intrigue et l'illustration doivent amener le lecteur jusqu'à la pépite artistique qui se livre sur la dernière page, comme une évidence, un trésor. » Ce guidage appuyé fait contraste avec l'insistance elle aussi très grande sur le travail libre d'appropriation auquel se sont livrés auteur.es et illustrateur.rices. Leur travail de création est en effet documenté de façon systématique : depuis le troisième album de la

---

46 Véronique MASSENOT, Peggy NILLE, *Le Géant qui rêvait*, Saint-Pierre-des Corps, L'élan vert ; Futuroscope, Canopé éditions, coll. « Ponts des arts », 2016 ; Véronique MASSENOT, Bruno PILORGET *La Grande Vague*, Paris, L'élan vert ; Marseille, Scérén – CRDP Académie d'Aix-Marseille, coll. « Pont des arts », 2010, Myriam OUYESSAD et Anja KLAUSS, *Le Gardien de l'arbre*, Saint-Pierre-des Corps, L'élan vert ; Futuroscope, Canopé éditions, coll. « Ponts des arts », 2015.

47 Marie-José MOUSSU et un collectif d'enseignants, *La Magissorcière et le Tamafumoir*. Miró, *Le Carnaval d'Arlequin*. Cahier pédagogique collection « Pont des arts », Marseille, Scérén – CRDP Académie d'Aix-Marseille ; Paris, L'élan vert, 2007.

48 Entretiens avec Stéphanie Béjjan et Chloé Laborde, respectivement 18 et 19 avril 2018.

49 Chantal BLACHE, *Dossier pédagogique : La laitière et La Dentellière de Johannes Vermeer*, Canopé ; L'élan vert, 2016, p. 6.

collection, à l'initiative du CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille, sont menés des entretiens où l'auteur.e et l'illustrateur.rice explicitent leur rapport à l'œuvre et leur démarche. Ces entretiens figurent d'abord dans les dossiers pédagogiques – qui reproduisent également, parfois, des crayonnés des illustrations – puis sont repris sur le site Internet de Pont des arts. Depuis février 2014 s'ajoute à ces entretiens la rubrique « La marmite de l'auteur », qui donne dans l'album lui-même quelques éléments de genèse, recueillis cette fois par L'élan vert. Du côté de Canopé comme de L'élan vert, ces éléments fournis à l'adulte médiateur sont intégrés à une démarche cognitive d'explicitation<sup>50</sup>, qui nous paraît minorer leur potentiel de modélisation. Celui-ci est toutefois très net dans les dossiers pédagogiques. Les deux premiers dossiers suggèrent même comme un principe de la collection cette incitation à une appropriation personnelle : « [L'élève] peut alors proposer sa propre interprétation, la confronter avec celle des autres<sup>51</sup>. » Ils proposent de la sorte aux élèves d'inventer une histoire à partir des illustrations, et de confronter l'histoire racontée par Hélène Kérillis à l'histoire que « raconte » le tableau<sup>52</sup>. Par la suite, ce sont souvent des activités artistiques qui sont suggérées – et ce conformément aux programmes scolaires – mais aussi des productions de textes à partir soit de l'œuvre-source, soit des illustrations, dans un dialogue donc avec la démarche des créateur.rices de l'album exposée dans le cahier pédagogique, sur le site Internet de Canopé, et aujourd'hui dans l'album. La collection vise dans cette perspective, par la démarche d'appropriation à laquelle se livrent des artistes contemporains et à laquelle ils incitent, à produire une « histoire éveillée » de l'art, pour reprendre la jolie formule utilisée par Chloé Laborde<sup>53</sup>, responsable éditoriale de la collection pour « L'élan vert ».

La novellisation, non seulement comme mise en récit, mais comme procédé de réappropriation, apparaît ainsi bien comme une notion éclairant le positionnement par rapport à l'art de ces albums, qui à rebours procèdent à un certain déplacement de celle-ci : la novellisation n'est pas ici un processus intégré à une culture de masse qui recycle ses images, mais la démarche pédagogique d'une médiation des arts plastiques inscrite dans un circuit académique qui soutient très largement la pérennité et le succès de la collection.

C'est de ce point de vue, peut-être, que le terme de novellisation est finalement le plus heuristique, en faisant apparaître la jonction entre cette collection et ce flux de circulation et de recyclage iconique contemporain. Sa logique, comme celle des autres collections mettant l'art en fiction, est en un sens inverse : il ne s'agit pas de profiter du succès d'une œuvre visuelle en la prolongeant, la déclinant, mais d'attirer vers les arts plastiques, culturellement intimidants, par le biais d'un médium plus attractif et familier (la fiction, l'album). La collection peut ainsi se donner comme une propédeutique à une visite au musée, lieu ô combien symbolique de la pratique culturelle légitime<sup>54</sup>. Mais « Pont des arts » n'est pas que l'envers de cette pratique de la novellisation : elle participe aussi de cette circulation des images, en invitant au détournement et à la réappropriation des

---

50 Entretien avec Stéphanie Béjia et Chloé Laborde, respectivement du 18 et 19 avril 2018. Chloé Laborde affirme que L'élan vert a eu l'idée de « La marmite des auteurs » suite à une incompréhension de l'équipe commerciale face à l'approche de l'œuvre de Van Gogh proposée par Christine Beigel et Natacha Sicaud dans *Pirate des couleurs* : Christine BEIGEL et Natacha SICAUD, *Pirate des couleurs*, Saint-Pierre-des-Corps, L'Élan vert ; Marseille, SCÉRÉN-CRDP Académie d'Aix-Marseille, coll. « Pont des arts », 2014.

51 Marie-José MOUSSU et un collectif d'enseignants, *La Magissorcière et le Tamafumoir*. Miró, *Le Carnaval d'Arlequin*. *Cahier pédagogique collection « Pont des arts »*, Marseille, Scérén – CRDP Académie d'Aix-Marseille ; Paris, L'élan vert, 2007 et Marie-José MOUSSU et un collectif d'enseignants, *Un oiseau en hiver. Pieter Brugel, Les Chasseurs dans la neige*. *Cahier pédagogique collection « Pont des arts »*, Marseille, SCÉRÉN-CRDP Académie d'Aix-Marseille ; Paris, L'élan vert, 2007.

52 Sous la formulation « L'album raconte-t-il la même histoire que le tableau de Bruegel ? » et « Miró raconte-t-il la même histoire qu'Hélène Kérillis ? », *ibid.*

53 Entretien du 19 avril 2018.

54 Chloé Laborde évoque ce rôle de la collection (entretien du 19 avril 2018), nettement mis en avant également par le catalogue 2017 : les albums « invitent les enfants à voir l'oeuvre "en vrai" », « pour une visite ludique au musée », le catalogue citant des parents satisfaits à l'appui de cette promesse commerciale.

œuvres. Si le cadre pédagogique l'intègre dans une tradition d'exercices scolaires d'imitation, et le rend moins sensible, ce phénomène nous paraît encore plus évident dans les séries, qui se développent dans le sein même des éditions de musée, d'albums narratifs reposant sur des interventions directes sur les œuvres, par découpage, collage, assemblage, trucage, qui intègrent de ce fait les œuvres même dans des univers visuels et narratifs nouveaux, multipliant dans le paysage éditorial les appropriations ludiques et narratives d'œuvres, y compris à destination des adultes, dans une démarche qui devient parfois ambiguë entre médiation et détournement pop.