



HAL
open science

**“ Art-y-es-tu? ”, la collection d’albums pour enfants du MAMCO : “ Je ne voulais pas faire de la médiation ”
par Cécile Vergez-Sans**

Cecile Vergez-Sans

► **To cite this version:**

Cecile Vergez-Sans. “ Art-y-es-tu? ”, la collection d’albums pour enfants du MAMCO : “ Je ne voulais pas faire de la médiation ” par Cécile Vergez-Sans. *Image & Narrative*, 2023, n°24-3/2023. hal-04445320

HAL Id: hal-04445320

<https://hal.science/hal-04445320v1>

Submitted on 13 Feb 2024

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.

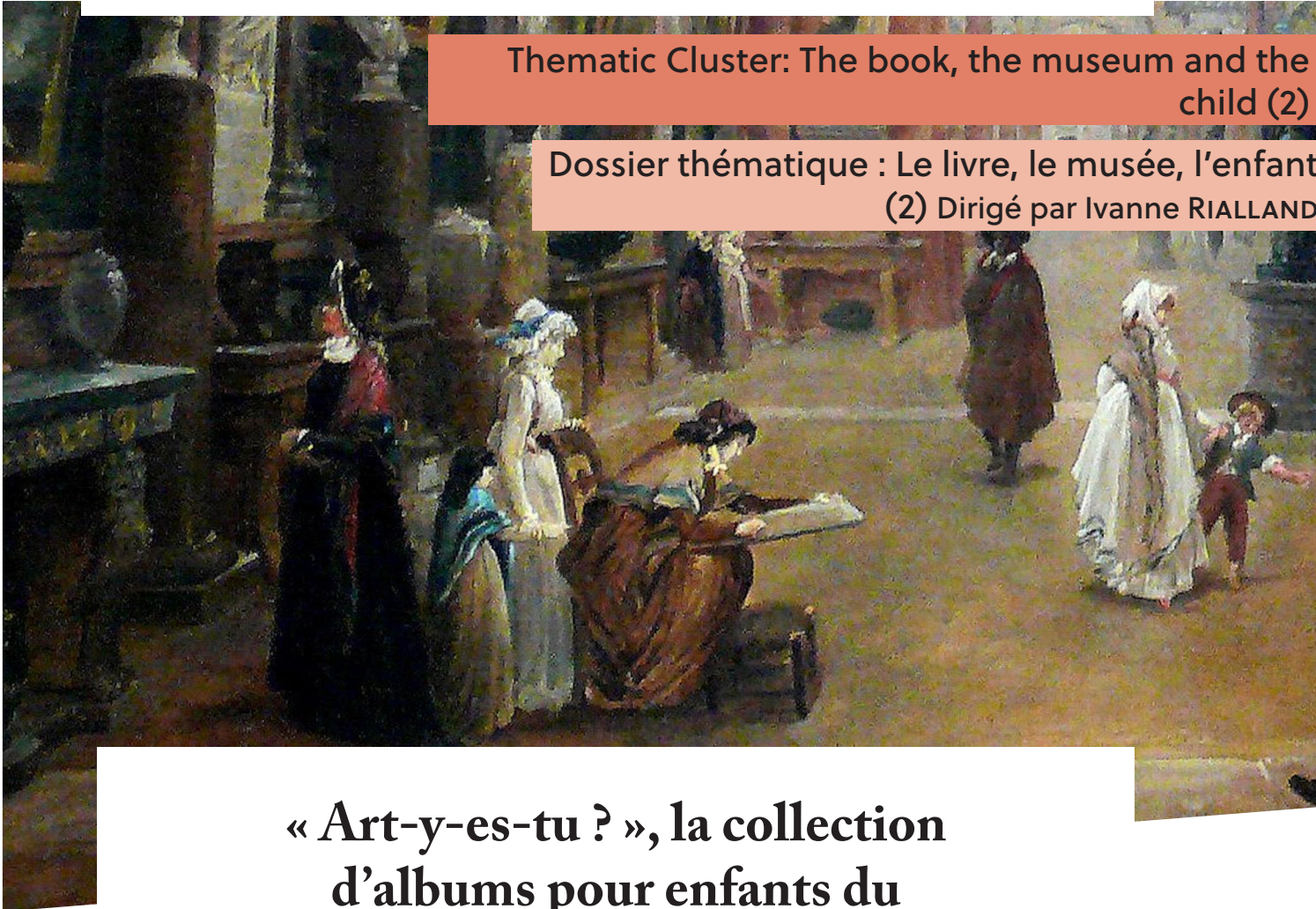


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Thematic Cluster: The book, the museum and the child (2)

Dossier thématique : Le livre, le musée, l'enfant
(2) Dirigé par Ivanne RIALLAND

Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie*, huile sur toile, 115 x 145 cm, Salon de 1796, Louvre, RF 1975-10. Photographie par Mossot.



« Art-y-es-tu ? », la collection d'albums pour enfants du MAMCO : « Je ne voulais pas faire de la médiation »

Aix Marseille Université CIELAM
Aix-en-Provence France

par Cécile VERGEZ-SANS

Image [É] Narrative is a bilingual peer-reviewed e-journal on visual narratology and word and image studies in the broadest sense of the term.

Image [É] Narrative est une revue en ligne, bilingue, à comité de lecture, traitant de narratologie visuelle et d'études texte/image au sens large. *Image [É] Narrative* is part of / fait partie de Open Humanities Press et DOAJ.

Chief Editors / Editrices en chef : Anne Reverseau, Anneleen Masschelein & Hilde Van Gelder.

Résumé

La collection « Art y-es-tu ? » coéditée par la Cellule pédagogique du Mamco, le musée d'art contemporain de Genève et les éditions Quiquandquoi, de 2001 à 2006, ne présente, contrairement à la plupart des publications conçues pour la jeunesse par les musées, ni des œuvres du Mamco, ni des dispositifs de médiation. Elle propose des « livres d'artistes pour les enfants ». Ces œuvres originales d'artistes contemporains s'inscrivent en effet dans un projet muséal singulier, celui du Mamco, qui a cherché à désacraliser le musée et à en faire une force d'activation, plutôt qu'un lieu de conservation d'un patrimoine stable et permanent. Dans un tel contexte, la collection « Art y-es-tu ? » opère un double déplacement. En direction des enfants : elle travaille à leur donner à voir des propositions différentes des codes habituels du livre pour la jeunesse. En direction des artistes eux-mêmes : il s'agit en effet, en leur offrant carte blanche au sein de la collection, de les inviter à aller vers l'enfant, tout en restant au cœur de leurs recherches personnelles ; il s'agit aussi, ce faisant, de les inviter à questionner la présence de l'enfance au sein de leurs propres œuvres.

Mots-Clés:

album pour enfants; livre d'artiste; musée; art contemporain, Mamco

Pour citer cet article

Cécile Vergez-Sans, « Art-y-es-tu ? », la collection d'albums pour enfants du MAMCO : « Je ne voulais pas faire de la médiation », *Image & Narrative* n°24/3 - 2023, dir. Ivonne Riolland, p. 67-86.

« Art-y-es-tu ? », la collection d'albums pour enfants du MAMCO : « Je ne voulais pas faire de la médiation¹ »

par Cécile VERGEZ-SANS

« Art-y-es-tu ? » Notre rencontre avec la collection genevoise de livres d'artistes contemporains pour les enfants, coéditée par le Mamco et les éditions Quiquandquoi, s'est d'emblée ouverte sur ce nom de collection malicieux en forme de question, au goût de comptine : « Art y-es-tu ? », comme un écho au « Loup y-es-tu » enfantin. Notre curiosité était aussi attisée par la surprenante affirmation de son directeur et fondateur, Claude-Hubert Tatot, une définition en forme de refus : « Je ne voulais pas faire de la médiation ». Une telle déclaration pouvait paraître paradoxale, s'agissant d'une collection créée sous l'égide de la Cellule Pédagogique du Musée d'art moderne et contemporain².

Si les noms des collections de livres d'art conçues par les musées à destination des enfants semblent souvent choisis par référence au canon, à une validation par l'institution muséale (*Mon petit Louvre*), et s'ils soulignent fréquemment l'adaptation de cette culture canonique à l'attention des enfants (*ABC Musée du Louvre*, *Le Petit Ami du Louvre*)³, la

1 L'auteur remercie chaleureusement le directeur de collection, Claude-Hubert Tatot, pour les échanges féconds et si cordiaux à Genève, ainsi que les acteurs de la collection et les artistes pour la générosité passionnante de leur parole, lors des entretiens accordés. Elle remercie également vivement Ivonne Riolland de l'avoir invitée à participer à ce volume.

2 Le Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, a ouvert ses portes en 1994 à Genève, il a été conçu et dirigé jusqu'en 2016 par Christian Bernard qui, après avoir enseigné les lettres et la philosophie et travaillé pour le ministère de la Culture au début des années 1980, avait dirigé la Villa Arson à Nice (1985-1993). La Cellule pédagogique du Mamco était un service décentralisé du Département de l'Instruction publique suisse, dirigé par Claude Hubert Tatot de son ouverture (1996) à sa fermeture en 2004 pour des raisons administratives et financières. À partir de 2003, Cl.-H. Tatot enseigne également à la HEAD (Haute École d'Art et de Design de Genève) ; entre 2005 et 2007, il est chargé de mission « École et culture » pour le secteur des enseignements visuels de l'École primaire. Jean-Marie Antenen, graphiste et éditeur, avait fondé les éditions pour la jeunesse Quiquandquoi en 2001. Il a notamment collaboré, en tant que directeur de publication à la revue *Hors Cadre(s)*, créée en 2007 et publiée aux éditions de l'Atelier du Poisson soluble. Sauf indication contraire, les citations sont issues des entretiens que nous avons menés avec les responsables et artistes de la collection en mai 2022 (Cl. H. Tatot) et en septembre 2022 (J.-M. Antenen ; Christian Bernard ; Hervé Graumann ; Vincent Kohler ; Natacha Lesueur).

3 *Mon petit Louvre* : un ouvrage de Violaine Bouvet-Lanselle et Marie Sellier, publié en 2001 par la Réunion des Musées Nationaux. Il ouvre la collection « Mon petit ... », qui comprend par exemple *Mon petit Orsay*, *Mon petit Cluny*, etc. *ABC Musée du Louvre* : un ouvrage dirigé par Nathalie Brunet, coédité par la Réunion des Musées Nationaux et Jean-Claude Lattès, 1990. *Le Petit Ami du Louvre*, volumes 1 et 2 : série de l'auteur Guillaume Kazerouni et l'illustratrice Giulia D'Anna Lupo, coéditée par les Éditions du Musée du Louvre, la Société des Amis du Louvre et

collection genevoise publiée de 2001 à 2006 nous offre, elle, une question initiale. Elle pose, comme principe constitutif de la collection, une posture de recherche : recherche de ce qui fait « art » ou pourrait faire « art », et non accès à des œuvres déjà consacrées par l'institution. Cette question d'apparence joueuse requiert toute notre attention : à qui, en effet, est-elle adressée ? À l'enfant lecteur ? À l'artiste auteur ? Au musée éditeur ? Il est nécessaire dès lors, au travers des volumes de cette collection, d'interroger comment s'articulent et se positionnent la place de l'œuvre, celle de l'artiste, de l'institution, de l'enfant et du livre. Et ce d'autant plus que le potentiel de questionnement de ce titre est en quelque sorte redoublé par la déclaration tout aussi impertinente (décapante) de son directeur et cette qualification de la collection par la négative et l'envers. Nous avons donc souhaité nous saisir de cette invitation en commençant par tenter de cerner, tout d'abord, ce qu'est cette collection par ce qu'elle n'est pas.

Une pratique de l'écart

L'ensemble publié compte douze ouvrages. Hervé Graumann, Michel Huelin, Tony Morgan en 2001, John Armleder, Le Gentil Garçon, Jean-Luc Verna en 2002, Philippe Mayaux, Annette Messenger, Vincent Kohler en 2003, Claude Lévêque en 2004, Jean-Luc Blanc et Natacha Lesueur en 2006⁴. Tous ont été invités à créer non des livres d'art ou sur l'art, mais des « livres d'artistes pour les enfants ». Cette mention figure, discrètement, en quatrième de couverture, à côté du nom de la collection. Il ne s'agit pas, cependant, d'ouvrages précieux, ou de livres de peintre, bibliophiliques. Chacun des volumes (21x29 cm, format à la française), adopte une allure modeste, avec un format traditionnellement identifié à celui de la bande dessinée⁵. Cet « emprunt de la forme du livre ordinaire » (Moeglin-Delcroix, 73), est précisément identifié par Anne Moeglin-Delcroix comme l'un des caractères du livre d'artiste depuis les années 1960. Pour Claude-Hubert Tatot, il y avait dans un tel choix le désir de trouver une « forme décomplexante, mais aussi familière et amicale », d'où, indique-t-il, le choix d'un papier couché mat permettant de lire confortablement, même le soir, dans la pensée de ce moment rituel de l'enfance qu'est l'histoire lue avant l'endormissement.

Œuvres d'artistes, donc, mais non œuvres du Mamco. Là où les ouvrages proposés par des musées offrent, sous des formes multiples, une découverte des œuvres présentes dans les collections de l'établissement, dans une perspective de diffusion, de valorisation, d'éducation, de construction d'un « attachement muséal » (Rialland, 2023), le lien au musée semble se déployer ici très différemment, soupagement. Lorsqu'il regarde, par exemple, les coulures de matières de John Armleder, les photographies de peluches mises en scène

Gulf Stream Éditeur en 2013 (vol. 1) et 2016 (vol. 2). La fiche argumentaire du volume 2 indique : « 10 chefs-d'œuvre du Louvre expliqués aux enfants [...] permettant de découvrir ou de redécouvrir des pièces majeures du patrimoine culturel mondial. »

4 Voir le corpus et les reproductions des couvertures et pages des ouvrages de la collection *infra*. Dans le souci d'une plus grande diffusion, certains ouvrages ont paru en édition bilingue pour les indications paratextuelles ou le texte.

5 Chacun de ces ouvrages coûte entre 13 et 14 euros. Seul l'ouvrage de Natacha Lesueur, de mêmes dimensions, adopte un format à l'italienne.

par Claude Lévêque, les enfants grimaçants d'Annette Messenger, l'enfant-lecteur n'est pas devant la reproduction d'une œuvre des collections du Mamco mais devant une œuvre originale, un livre créé par l'artiste spécifiquement pour lui et pour cette publication. Certes ces créateurs ont presque tous été exposés au Mamco – ils étaient « en cohérence avec ce que nous exposions », précise Christian Bernard – et certaines de leurs autres œuvres ont été acquises par le Musée. Mais la publication des livres n'est pas articulée à l'actualité du Musée, il ne s'agit pas d'ouvrages accompagnant l'« événementialisation » muséale, comme le sont aujourd'hui par exemple les catalogues d'exposition⁶. Une exposition d'œuvres de Tony Morgan est ainsi programmée au Mamco en 2003, alors que son album avait été publié en 2001 ; des œuvres de Philippe Mayaux sont visibles en 2002 mais son livre pour enfants paraît en 2003. La présence de ces artistes au sein du musée est, elle aussi, très variable : si John Armleder a bénéficié d'espaces dédiés à la mise en place de ses projets de création dès la fondation du Mamco, *Le Gentil Garçon*, lui, n'a jamais été exposé au Mamco pendant ces années. Selon l'éditeur des éditions Quiquandquoi, Jean-Marie Antenen, le refus de caler les parutions sur les expositions du Mamco offrait également la possibilité aux livres d'essaimer bien au-delà de la sphère d'influence du musée. Peut-être s'agissait-il encore de faire un pas de côté par rapport à la fonction habituellement consacrant de l'institution muséale. Dans son projet global pour le Mamco, Christian Bernard était en tout cas convaincu qu'il était nécessaire de penser le musée d'art contemporain comme un objet problématique : « La condition du musée d'art contemporain, c'est son inadéquation générale à son objet. Car cet objet est multiple, mouvant, souvent insaisissable, parfois inexposable. » (Bernard, « Une entreprise infinie », Bernard, Faure, et *al.*, 47)

Dans une perspective comparable du côté de la collection, la programmation des parutions, trois par trois, réunissait, comme l'explique Cl.-Hubert Tatot, un artiste reconnu, un artiste plus âgé, ayant une longue carrière, mais n'ayant pas nécessairement déjà travaillé sur le support livre, et un jeune artiste débutant, tel Vincent Kohler en 2003. De même, la présence objective du musée sur le volume se faisait-elle la plus discrète possible : il n'y a ni logo, ni mention du Mamco dans les espaces de l'album, sinon de façon oblique, au travers de la référence en couverture à la « Cellule pédagogique », à côté du nom de l'éditeur. Administrativement, c'est en effet par la Cellule pédagogique que la collection était liée au musée. Cette structure (dirigée par Cl.-Hubert Tatot), qui fonctionna de 1994 à 2005, avait pour mission de créer des liens entre les enseignants et la culture contemporaine du Mamco. Elle était hébergée au sein du musée, mais restait indépendante financièrement⁷. Par rapport au musée même, cette collection d'albums pour enfants avait aussi une position singulière dans la mesure où sa création, initiée et dirigée par Cl. H. Tatot, avait été désirée par le directeur du Mamco, Christian Bernard⁸, un homme du musée *et* du livre, profondément convaincu du lien décisif, nécessaire, *entre* ces deux lieux : « Il y a pour moi

6 Christian Bernard précise qu'il suivait la collection, mais à distance, le Mamco donnant au directeur de la collection l'occasion de rencontrer des œuvres, de croiser des artistes exposés ou en résidence, de prendre des contacts. « Art y-es-tu ? » est la seule collection à destination des enfants proposée par le Mamco dont la production éditoriale privilégiait par ailleurs les ouvrages de théorie et histoire de l'art, ainsi que les écrits d'artistes.

7 Au sein de la Cellule Pédagogique, Cl.-H. Tatot était rémunéré par le Département de l'Instruction Publique ; le budget de la collection était un budget spécifique.

8 Indication de Cl.-H. Tatot.

deux lieux majeurs dans l'existence humaine, la bibliothèque et le musée⁹. » À condition – pourrions-nous ajouter – d'inventer, entre le livre et le musée, un lien qui ne soit pas celui de la reproduction de l'œuvre.

Ce pas de côté de la collection par rapport au musée était également un écart par rapport aux missions usuelles de la Cellule Pédagogique. Si Cl.H. Tatot avait un riche parcours dans la médiation de l'art au sein de diverses institutions et au sein de la Cellule¹⁰, le directeur de la collection, le directeur du Mamco, l'éditeur, J.-M. Antenen, se rejoignaient dans une double méfiance. Ils ressentaient un certain scepticisme quant à l'efficacité des actions traditionnelles de médiation muséale, souvent réduites, selon la formule de C. Bernard, à des activités de loisirs, sans efficacité véritable. Ils partageaient par ailleurs le désir de ne pas faire dans ces livres de « pédagogie » de l'art contemporain. De fait, ces ouvrages se présentent au lecteur sans aucun élément didactique, on n'y trouve ni quatrième de couverture explicative, ni éléments biographiques sur l'auteur, pas plus que des informations sur le contexte de la création, etc. L'œuvre-livre est proposée dans une confrontation directe : un titre, le nom de l'artiste, une séquence d'images, et des éléments textuels (dans six des douze livres). Un tel choix n'allait pas de soi – les préventions face à l'art contemporain dénoncent fréquemment son caractère abscons – et suscitait, notamment, des critiques de la part des membres de la Cellule pédagogique. Peut-être était-il nourri par la conviction, exprimée par C. Bernard, que la visite au musée n'est pas remplaçable¹¹ et que, dès lors, le lien musée/œuvre/livre doit trouver à se déployer autrement. Pour Cl.H. Tatot, il n'était pas non plus question de reprendre la démarche de la collection créée par Sophie Curtil au Centre Pompidou, « L'Art en jeu », fût-elle une réussite. Une telle démarche du reste aurait sans doute nettement été moins pertinente, s'agissant d'art contemporain, selon S. Curtil elle-même qui établissait, pour sa collection une distinction décisive « entre artistes morts ou vivants... pour une raison très simple : des livres sur l'art ne sont pas des livres d'art qui seraient de libres créations d'artistes. Si nous souhaitons faire un livre sur un artiste vivant, nous devons d'abord consulter l'artiste : quel regard pourra-t-il porter sur sa propre œuvre ? [Il est probable que cela remettrait en cause] l'identité de la collection. » D'où le choix de l'« Art en jeu » de « familiariser les enfants avec des œuvres qui se trouvent être celles de notre patrimoine » (Curtil, 1994, 80).

Toutefois, outre le désir de travailler avec des artistes vivants, le choix même des artistes de la collection « Art y-es-tu ? » constituait une autre tentative de déplacement. Claude-Hubert Tatot, en effet, ne souhaitait pas aller vers des créateurs contemporains

9 Christian Bernard, propos recueillis par L.W., *Le Temps*, 2/03/2012.

10 Il a ainsi, par exemple, été chargé de l'action pédagogique en direction des publics scolaires auprès du Musée de Brou, à Bourg-en-Bresse, dès la fin des années 1980, puis assistant auprès du Directeur du Carré d'Art à Nîmes, chargé notamment de la réflexion sur l'accueil des publics jeunes et handicapés, avant d'assurer entre 1996 et 2004 la direction de la Cellule Pédagogique, Département de l'Instruction Publique et Bâtiment d'Art contemporain de Genève, où il assurait la formation d'enseignants et la conception d'outils pédagogiques, avec l'appui d'un Conseil d'enseignants.

11 Christian Bernard : « Je pense depuis toujours que rien ne remplace une visite au musée. Les œuvres ont une matérialité spécifique, un format, une épaisseur, une variabilité à la lumière, parfois une odeur [...] », *La Tribune de Genève*, propos recueillis par Estèbe, 21/11/2015.

dont le rapport au destinataire enfantin aurait pu sembler évident, ou qui auraient déjà travaillé avec des enfants. Ainsi, explique-t-il, une Niki de Saint Phalle n'aurait-elle pas pu avoir sa place dans la collection car la dimension « ludique » de son travail la reliait presque trop simplement au monde de l'enfance. C'est à d'autres qu'il désirait donner une « carte blanche ». Vincent Kohler, l'auteur du volume *Bricopolis*, confirme que cette carte blanche était effective et ouverte¹², et qu'il n'avait au moment du projet ni expériences, ni connaissances de l'édition pour enfants¹³. Les membres de la Cellule Pédagogique auraient pourtant, précise Claude-Hubert Tatot, préféré que les livres soient faits par des illustrateurs (les œuvres des artistes auraient ainsi été médiées par des formes d'images plus conformes au champ du livre pour enfants). Tout au contraire, et au-delà même de l'absence de familiarité, le directeur de collection indique avoir souhaité solliciter des artistes dont l'œuvre semblait être à distance maximale de l'enfant. Philippe Mayaux, qui lui donnera *Gataca, un livre que tu peux colorier*, l'intéressait à cet égard particulièrement pour « les sujets grinçants mâtinés d'une dimension érotique de son œuvre, en tant qu'écart majeur par rapport aux visions attendues de l'enfance. » Il est effectivement possible d'apprécier cette distance initiale en se plongeant dans les peintures de l'artiste, qui jouent avec le kitsch, le mauvais goût potache, l'hybridation, la dérision, que l'on pense à ses cornets de glace rutilants et phalliques (*Glace équivoque avec doigts*, 1994), aux champignons érectiles (*Le Transporteur*, 1995), ou encore à ce crâne, cigarette à la bouche, surmonté de l'inscription « Vou mé reconnéssé ? » (*Vou mé reconnéssé ?*, 1994). Le critique d'art Marc-Olivier Walher soulignait lui aussi la force décapante de cette œuvre, en éprouvant, précisément, le besoin de la qualifier comme rupture par rapport à des valeurs et des références culturelles de l'enfance : « C'est moche [...]. Non, en fait ce n'est pas joli du tout [...] un joli cauchemardesque [...] C'est l'histoire de *Winnie l'ourson* téléporté dans un remake du *Retour des Morts vivants*. » (Landeau et al, 15)

Mais cet écart pourrait se mesurer sur d'autres plans et pour d'autres œuvres. Il pourrait être ainsi évoqué pour le langage artistique de John Armleder qui, s'il est nourri par des interrogations théoriques multiples et des formes très hétérogènes, de la performance au geste collectif, à l'installation, la sculpture, la peinture, est traversé par un travail de l'abstraction¹⁴ – une forme de langage dont on ne peut que constater l'absence dans l'édition pour enfants. Sur un autre plan encore, cette distance initiale cherchée par Claude-Hubert Tatot pourrait être aussi celle d'images déroutantes. Il s'agirait, par exemple, du travail photographique de Natacha Lesueur sur des parties de corps féminins recouverts de nourriture comme dans la série des têtes entièrement coiffées de gelées de légumes, de poisson, etc., développée à la fin des années 1990¹⁵. La présentation de son exposition au Mamco

12 Comme d'autres artistes de la collection, il précise que les seules limites qui lui avaient été indiquées étaient : « Pas de sexe, pas de violence, pas de religion. », et que lui avaient été seulement communiqués la maquette en blanc de l'ouvrage et les premiers volumes de la collection. Cl.-H. Tatot indique qu'il a refusé toutefois une des images proposées par Le Gentil Garçon, pour son *Super ABC*, ce que confirme l'artiste : « Zo-B-boy qui devait originellement clore l'ouvrage en faisant un magistral Zobi de son majeur levé fut banni. » (Le Gentil Garçon, 2011, 174.)

13 Cette inexpérience est partagée par les autres artistes avec lesquels nous avons pu nous entretenir, H. Graumann et N. Lesueur.

14 Il organise par exemple en 1984 une exposition qu'il intitule *Peinture abstraite*.

15 Série *Sans titre*, exposée notamment à la Galerie Fotohof de Salzburg en 1998 (Davila, 55-67).

en 2011 souligne ainsi : « Le monde de N. Lesueur est loin d'être aussi sage qu'une image : on y rencontre souvent une violence rentrée¹⁶. » Pour autant, ces œuvres cartes blanches, pensées dans l'écart, restent-elles à distance de l'enfant ?

Vers les lecteurs enfants

Les livres créés tissent tous, mais chacun dans des approches singulières, des liens avec l'enfant. Plusieurs artistes ont choisi de situer leur création, sur une forme de terrain commun. Certains albums convoquent ainsi les jeux et les jouets : robots et mécanos de Vincent Kohler, animaux en peluche de Claude Lévêque, poupées dessinées par Jean-Luc Verna. D'autres invitent, au cœur de l'œuvre, des gestes d'enfance : les dessins dans la purée pour Natacha Lesueur, le plaisir de faire d'improbables et mystérieux mélanges de matières, couleurs de toutes sortes, avec John Armleder, les boîtes de feutres rangées sur les pages de garde du livre du *Gentil Garçon*, les découpages dans des feuilles d'arbres d'Hervé Graumann, les grimaces d'enfants photographiées par Annette Messenger, ou encore le joystick vert plastique en couverture du livre de Michel Huelin et sa composition par niveaux, comme dans les jeux d'écran. Claude-Hubert Tatot indique par ailleurs que cet album avait été travaillé par M. Huelin avec son fils, tandis que celui de Tony Morgan, *Face à face*, racontant, par le texte et la peinture, l'histoire de la ville de Noirbourg, dans laquelle tout était noir, jusqu'à ce qu'y naisse un bébé au visage entièrement vide et blanc, avait été, initialement, un livre privé, imaginé pour son fils. Cette adresse vers l'enfant peut enfin être déployée dans le mode même de fonctionnement du livre, par le jeu : Annette Messenger a ainsi souhaité faire des propositions de palindromes, Philippe Mayaux propose « Un livre que tu peux colorier », *Le Gentil Garçon* clôt son album par une série de messages codés qui devront être reconstitués par le lecteur ; quant à John Armleder, en posant malicieusement sur la couverture de son livre photographique de matières mêlées le titre *L'Ornithorynque, la Mangouste et les Trois Canards*, il semble inviter l'enfant lecteur – à la manière des livres « Cherche et trouve » – à tenter d'identifier au milieu des circonvolutions de mousse à raser, jaunes d'œufs, gouaches et autres textures gélifiées, les comparses animaux mentionnés en ouverture.

16 « Natacha Lesueur, Je suis née, etc. » : notice du Mamco (non signée), <https://archive.mamco.ch/collections/archives.html>, consultée le 20/07/2022.



Ill. 1 John Armleder. *L'Ornithorynque, la mangouste et les trois canards*. Genève : Quiquandquoi éditions, Art y es-tu ?, 2002, onzième double page (album non paginé).

Un tel titre, qui joue avec les codes du livre enfantin en remplaçant les héros animaux traditionnels par des espèces animales incongrues, montre que le geste des artistes vers les terrains de l'enfant cherche aussi à éveiller le regard critique des lecteurs. Il s'agit en effet pour ces créateurs de marquer une distance par rapport à la commercialisation d'un marché enfance, ou par rapport à la vision sucrée et mièvre d'une enfance idéalisée¹⁷. Michel Huelin met ainsi en scène une série d'interdictions caractéristiques de certaines habitudes éducatives : « Ne tourne pas en rond », « Ne crache pas dans la soupe », que ses images jouent ironiquement à désamorcer. Au « Ne tourne pas en rond » fait par exemple écho une ronde de petits pois sur aplat violine qui mène le lecteur curieux, à la tourne de la page, vers une nouvelle planète. Le Gentil Garçon propose, lui, un abécédaire d'anti super-héros : « Biglor », « Terrrrriblor », « Urticor », côtoient « Les Quatre Hystériques », ou encore « Pétoman ». Philippe Mayaux invite, dans son livre, à colorier et revisiter une série de créatures sorties de l'attirail enfantin, personnages de contes ou mythologies contemporaines : lorsqu'il propose un Teddy Bear à colorier, c'est sous la forme inattendue d'une armée d'oursons, sourires figés, regards vides, qui marchent au pas, dans une cadence toute militaire ; son Santa Claus, apparemment immuable et débonnaire, est entouré de petites étoiles au logo Mc Donald's ; la tête du canari Titi (Warner Bros) est hybridée avec une queue de sirène, etc. Quant aux « poupées » de Jean-Luc Verna, le rose layette des gardes souligne avec ironie combien elles diffèrent des modèles commercialisés pour les en-

17 On ne peut ici évidemment que penser aux positions défendues à la fin des années 1970 par François Ruy-Vidal dans sa célèbre déclaration : « Il n'y a pas d'art pour l'enfant, il y a de l'art [...] » ou aux propositions d'un Christian Bruel au sein du « Sourire qui mord » et du collectif « Pour un autre merveilleux ».

fants. Ici, point de poupon de celluloid souriant et bien peigné, mais parfois des créatures quelque peu inquiétantes (telles que « La poupée commando », avec ses bottes pointues et son soutien-gorge métallique), parfois encore des silhouettes simplement tristes (en couverture, un visage féminin défait aux fards dégoulinants, aux yeux strabiques) : autant de représentations qui permettent d'accueillir ces émotions sombres, peu fréquentes au sein d'un livre pour enfants. Au-delà de la collection effectivement publiée, la collection projetée s'inscrivait dans la même perspective. Wim Delvoye, l'auteur, en 2000, de l'œuvre « Cloaca », la « machine à merde » qui, dès sa première version avait fait polémique¹⁸, faisait ainsi partie des artistes sollicités pour la collection. Il avait réalisé pour les éditeurs une maquette d'album photographique (*Comment tuer Barbie ?*) consacré à la célèbre figurine, ou, plutôt, à son démantèlement : les doubles pages proposaient une Barbie détruite, démantibulée, puis aléatoirement remontée¹⁹.

La tentative des artistes d'aller vers l'enfant autrement, semble également avoir été mue par la volonté d'adopter une posture non surplombante. Nous avons noté le choix de plusieurs d'entre eux d'emprunter des gestes communs à la pratique enfantine : pour Hervé Graumann, utiliser, pour le découpage des feuilles végétales, exactement les mêmes outils que l'enfant (et que ses propres enfants), faisait partie d'un choix conscient et même jubilatoire²⁰. Il s'agissait encore, pour Vincent Kohler, de travailler avec des objets de peu (cartons, morceaux de tuyaux... renversés à même le sol), voire, pour Le Gentil Garçon, de mettre en avant le geste maladroit, imparfait, le gribouillis au feutre (avec les « Supergribouillepen »), au lieu d'un dessin techniquement plus impressionnant. De même les photographies de paysages purée produits par N. Lesueur semblent-elles, au travers des irrégularités des surfaces, porter la trace encore fraîche de la spatule qui viendrait de les sculpter et dont on voit subrepticement apparaître un morceau de manche en action, dans la onzième double page. La présence d'un tel détail dans la photographie invite ainsi le lecteur à considérer ces œuvres-livres non pas seulement comme un donné, mais comme un processus de fabrication en cours, voire une invitation à entrer dans la fabrique. C'est le cas des coloriages proposés par Philippe Mayaux, ou encore de *Bricopolis* qui, au fil des pages, permet de voir surgir sur le mur une cité dessinée par les robots en mécano. Le texte relaie parfois également cette invitation. Ainsi de Tony Morgan : « Ils pâlirent, pris d'une peur blanche, en découvrant [...] que leur bébé, pour tout visage n'avait qu'un grand blanc. Un blanc aussi blanc qu'une feuille de papier où personne n'a tracé de traits. »

Faudrait-il rapprocher ces invitations de la création des collections de livres d'activité proposées par certains musées (par exemple *Fais comme Duchamp* ou le récent *Crée avec Georgia O'Keeffe*, des éditions du Centre Pompidou²¹) ? Deux points d'accroche peuvent

18 Nicolas Julliard, « Cloaca, provocation d'apprenti Frankenstein ou pièce maîtresse de l'art contemporain ? », *Le Temps*, 30 août 2001, <https://www.letemps.ch/culture/cloaca-provocation-dapprenti-frankensteinou-pièce-maitresse-lart-contemporain>, consulté le 19/08/2022.

19 Selon les indications de Cl.-H. Tatot et J.-M. Antenen. Sur les conseils juridiques d'avocats, les éditeurs durent, malgré leur intérêt pour la proposition, renoncer à ce projet par crainte d'avoir à affronter un procès des éditions Mattel.

20 Entretien avec Hervé Graumann, septembre 2022.

21 Anne Weiss, *Fais comme Duchamp, cahier d'activités*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2014 ; Marina Muun (ill.), *Crée avec Georgia O'Keeffe*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021. La présentation de ce dernier ouvrage, sur le site de l'éditeur, indique : « L'auteur et illustratrice

mettre en évidence les différences de positionnement, tant du point de vue du message adressé que de la position de l'artiste. D'une part, il n'y a pas dans ces livres de message didactique explicite, assumé par une voix tierce, selon le modèle historique des cahiers d'activité du Père Castor²². L'éventuelle suscitation naît de la seule œuvre, et depuis la fiction de l'œuvre : la main de l'artiste n'apparaît pas, pas plus que la cimaise. Cette suscitation possible – rendue possible par le choix de techniques non impressionnantes et de mise en avant de la fabrique, dans l'esprit pongien : « Je suis un suscitateur²³ » – demeure comme en suspens et non comminatoire²⁴. D'autre part, l'artiste, pris pour modèle à imiter dans les cahiers d'activité, devient ici une présence discrète (son nom, seul, sur la couverture), effacée au profit de la rencontre avec l'œuvre. Une photographie de Claude Lévêque apparaît certes en quatrième de couverture, mais, loin d'un portrait en majesté, elle est ironiquement tenue dans le bec d'un des personnages de l'album, un canard en peluche. L'artiste, ainsi, est intégré à –ou absorbé dans – la fiction de l'album. L'esprit de dérision et de distance par rapport à l'ego artiste présent dans le pseudonyme de l'auteur du *Super ABC*, « Le gentil garçon », dont le nom est, qui plus est, écrit sur la première de couverture, dans une écriture cursive malhabile, se révèle à cet égard également très efficace²⁵.

Dans ce rapport à l'art les liens entre le Mamco et ces livres d'artiste pour enfants semblent se tisser. La singularité du projet muséal, tel qu'il avait été conçu par son directeur Christian Bernard, et la singularité de ce projet de collection créé par Claude-Hubert Tatot entrent en résonance. Pour Christian Bernard, en effet, il s'agissait dès le départ de concevoir un lieu « à rebours », « contre [l'] idéologie dominante du musée » qui fait de la collection le cœur du projet, et du triptyque « acquérir, préserver, montrer », la ligne programmatique. Au contraire, sa volonté était de situer sa réflexion sur le musée « du

Marina Muun nous guide dans le monde de l'artiste et nous invite à créer nos propres œuvres. », <https://editions.centrepompidou.fr/fr/enfants/creer-avec-georgia-okeeffe-jeunesse/2457.html>, consulté le 2/08/2022.

22 Citons, parmi d'autres exemples, ces conseils du « Père Castor » adressés à l'enfant en ouverture du volume *Ribambelles* : « Voyez plutôt les images de l'album et ... faites-en autant. Mais, attention, ces images ne sont que des modèles ! À vous de trouver du papier à découper, et, pour commencer votre apprentissage, prenez du papier de journal ou d'emballage [...] ». (*Ribambelles*, images de Nathalie Parain, [texte liminaire], Meuzac : Édition des Amis du Père Castor (fac-similé de la 1^{re} édition parue chez Flammarion en 1932), 2004, p. 2-3.

23 Francis Ponge, « Je suis un suscitateur », dans Jean-Marie Gleize (dir.), *Cahier de l'Herne Francis Ponge*, Paris : Le Livre de poche, 1986, p. 17-18.

24 Les interdictions qui scandent les pages de l'album de Michel Huelin, *Pas permis*, se closent par la formule : « Fais ton chemin », tandis que le livre est sous-titré : « Ou l'art de suivre ses idées. »

25 Notons que sa démarche artistique tout entière travaille sur ce parti-pris de distance par rapport à la survalorisation des figures et des lieux de l'art. Lors de ses premières actions *in situ*, il déambule dans un musée des Beaux-Arts, masqué d'une tête de jouet géant, façon playmobil, avec sourire niais (cette silhouette est représentée deux fois dans l'album). Ces performances (*Délits de sale gueule*) sont contestées dans certains lieux où on lui assène : « On ne rigole pas dans un musée, c'est comme une église. » (*Le Gentil Garçon*, 2011, 88). De même John Armleder, à partir de points de départ très différents, s'attache-t-il à remettre en question la toute-puissance de l'artiste, en intégrant dans son travail des actions collectives, mais aussi en mettant en œuvre la pratique de la délégation lors de la réalisation de l'œuvre (Parvu et *al.*, 24-99).

point de vue de son visiteur » (Bernard, « Une entreprise infinie », Bernard, Faure, et *al.*, 42-43). Dès lors, les modes d'exposition du musée se proposaient avant tout « de désacraliser et de déhiérarchiser les œuvres, autrement dit de proposer un musée profane, familier, anti-autoritaire, faiblement normatif », mélangeant « artistes reconnus et jeunes artistes, œuvres historiques et œuvres émergentes [...] » (Bernard, « Une entreprise infinie », Bernard, Faure, et *al.*, 44-45). Il s'agissait encore de travailler sur des dispositifs modestes de présentation des œuvres, favorisant une « appréhension directe et une fréquentation quasi domestique » (Bernard, « Une entreprise infinie », Bernard, Faure, et *al.*, 44). Modes d'appropriation des œuvres par le visiteur qui ne sont pas sans faire écho à la conception d'« Art y-es-tu », du point de vue du projet de collection, de sa forme éditoriale, comme du choix des artistes. Autant de dispositifs en résonance, tendus vers un objectif partagé, une contribution, autant que faire se peut, à une forme d'« émancipation » du jeune lecteur (ou du visiteur), comme le formule le directeur de collection, qui dit encore : « J'ai été sauvé par l'art. Il s'agissait de rendre ».

On peut donc mesurer l'audace et les multiples correspondances d'un projet tendu vers l'enfant. La singularité de cette collection toutefois était d'être une double invitation : invitation à l'enfant de faire l'expérience d'une œuvre contemporaine, mais aussi invitation à un artiste de produire une œuvre pour l'enfant. Cette double polarité était également celle du Mamco au sujet duquel Christian Bernard indique que l'artiste était « le premier acteur et le premier destinataire du musée. » (Bernard, « Une entreprise infinie », Bernard, Faure, et *al.*, 46) Dans ce contexte, pourquoi solliciter ces artistes, premiers destinataires du musée, pour un tel projet, très éloigné de leurs pratiques ? Et pourquoi certains artistes sollicités acceptèrent-ils de s'engager dans une telle proposition alors que, témoigne Hervé Graumann, elle pouvait constituer une forme de risque de dévaluation au regard d'un certain milieu de l'art contemporain²⁶ ?

Depuis l'enfance de l'œuvre

L'analyse des livres pour enfants créés pour la collection révèle tout d'abord qu'ils ne sont pas des lieux étanches par rapport au reste de l'œuvre. Les liens peuvent être immédiats : certains artistes réinvestissent dans l'album des images qui avaient circulé dans d'autres travaux, telle Annette Messager, dont les visages d'enfants grimaçants sont présents par exemple au sein de l'installation *Faire parade* (ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1994-1995), dans laquelle ils surgissent au bout de piques métalliques, fichées dans des entortillements de filets noirs, ou encore dans *Les Gants-Grimaces* (Collection FRAC-Corse, 1997) où ces photographies sont insérées dans des mitaines suspendues dont les doigts sont des crayons de couleur. Le point de passage peut également être lié au protocole de fabrication de l'œuvre. Lorsqu'il donne par téléphone le titre *L'Ornithorynque, la Mangouste et les Trois Canards* au directeur de collection, alors que sa création n'est pas encore commencée, John Armleder suit, pour le livre d'enfant, le même protocole

26 Claude-Hubert Tatot, de son côté, précise que plusieurs artistes sollicités ont refusé sa proposition (entretien, mai 2022).

que pour ses autres œuvres : donner aux commanditaires un titre d'œuvre très en avance, avant que l'œuvre n'existe, et un titre sans rapport immédiat avec ce qui est présenté²⁷. De même choisit-il pour ce livre un processus de fabrication, la coulure, qui, non seulement est initié dès les années 1980 et poursuivi, mais qui, de plus, constitue pour lui un geste fort et signifiant de sa réflexion théorique sur la délégation en art :

Dans une série d'œuvres [...], les *Pour Paintings* [...], ce processus devient même l'argument principal de la toile. Laissant couler depuis le haut de la peinture les différentes couleurs, vernis et produits chimiques collectionnés, Armleder ne dirige que l'effet général du mélange et la structure formelle d'ensemble. (Bovier (dir), 2005, 137.)

Et sans doute ce contexte théorique de questionnements sur la délégation du geste de l'artiste à d'autres est-il un arrière-plan d'autant plus pertinent pour cet album, qu'il peut être mis en lien avec la question de la transmission vers l'enfant, du passage de relais.

Pour d'autres encore, si la proposition faite au travers du livre, images, techniques, est différente du reste de l'œuvre, des questionnements communs semblent les nourrir. Ainsi d'Hervé Graumann, très intéressé depuis les années 1990 par les opérations de modifications de surfaces du réel, découpes et remontages, dans lesquelles il aime travailler sur « une forme esthétique de la disparition ». Par rapport à une œuvre comme *12 surfaces équivalentes* (1989), douze formes vertes découpées et collées sur un plan, les découpages dans les feuilles végétales pour l'album pourraient constituer comme une sorte de contre-forme (disparition/apparition).

27 Christian Bernard : « Il a des titres en stock jusqu'à la fin de ses jours qui attendent juste qu'une œuvre soit faite. Il a des listes prêtes. Le travail consiste à choisir un titre improbable qui crée une sorte de distorsion entre ce qu'on voit et ce qu'on aimerait comprendre et ce que le titre ne permet pas d'explicitier. » (« Entretien avec V. Mavridorakis », Parvu et *al.*, 88).



Ill. 2 Hervé Graumann. *CitiZens*. Genève : Quiquandquoi éditions, Art y es-tu ?, 2001, sixième double page (album non paginé).

De fait, au travers de cette proposition, il s'agissait effectivement, pour le musée et les directeurs de collection, de « poser à ces artistes une question qui n'était pas leur question ordinaire », comme le formule Ch. Bernard, tout en créant un dispositif – telle était la fonction de la « carte blanche » – qui permettait aux artistes de « rester à part entière dans leur vision ». Comme une sorte de déplacement interne.

Qu'offrait ce dispositif aux artistes choisis ? Outre la possibilité d'une adresse à l'enfant comme *autre* lecteur de l'œuvre²⁸, il leur permettait, du côté de la recherche personnelle, de faire retour sur la « question enfance », sur la présence flottante de l'enfance dans leurs œuvres, ou la potentialité enfance en germe dans leur travail. Un tel dispositif ouvrait donc la possibilité de toucher un point vif de leur création. En dehors de la collection, dans les mêmes années 2000, l'importance de l'enfance dans le paysage de l'art contemporain avait été interrogée par le CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, au travers de l'exposition *Présumés innocents* (Bernadac (dir.)). Rappelant les origines historiques des liens entre enfance et création depuis les débuts de l'art moderne, la commissaire Marie-Laure Bernadac insistait, pour la période contemporaine, sur l'invasion, dans les œuvres, d'objets issus de l'enfance, mais aussi sur l'émergence de l'enfance, pour les artistes, comme « mé-

28 Hervé Graumann souligne ainsi qu'il était particulièrement intéressé par la perspective d'un regard entièrement autre, celui de l'enfant, sur son œuvre et, plus précisément par son regard, sinon innocent, du moins totalement étranger aux codes et préjugés du milieu de l'art contemporain.

thode ». Un tel mode opératoire était rapproché des analyses de Georges Didi-Huberman sur Bataille, qui invitaient à considérer l'usage de l'enfance dans les œuvres comme « un outil qui relève d'une décision théorique, [...], comme la volonté de retourner, de "voir naître l'image », de poser, ainsi, « le problème de la source, de l'origine de la création. » (Bernadac (dir.), 13-14) De même, nous semble-t-il, au travers de cette collection, le musée participait-il de cette réflexion, non point comme le CAPC sur le mode analytique de l'existant (les œuvres exposées, le commissariat), mais sur le mode de la prospective et du faire (inviter les artistes à créer sur ce terrain d'interrogations).

Solliciter Annette Messenger, c'était ainsi solliciter une artiste dont les œuvres étaient habitées de restes de jouets, peluches, de la figure de Pinocchio, et qui, dès ses premières réalisations d'albums-collections, dans les années 1970, notamment *Mes dessins d'enfant* (Album-collection n°5), ou *Les Enfants aux yeux rayés* (Album-collection n°3), se donnait, selon le mot de la critique, « l'occasion de regagner et de laisser parler un état d'enfance. » (Grenier, 20) Mais un lien à la question enfance qui ne serait pas nécessairement enchanté, comme le laisse entrevoir cette œuvre qui rassemble des photographies d'enfants réels dont les yeux ont été violemment biffés au stylo. Non enchanté, voire, pour certaines des œuvres des artistes de la collection, violemment problématique, si l'on pense par exemple à cette installation de Claude Lévêque : la reconstruction à l'identique de son lit d'enfant, avec une tête du lit en bois comme trouée par une balle (*Un trou dans la tête*).

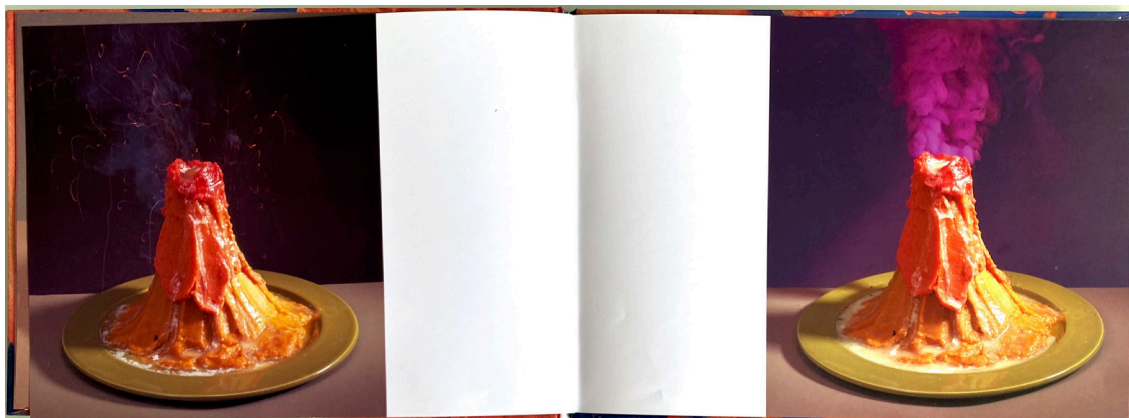
D'où une genèse de ce livre pour enfants parfois très difficile, voire douloureuse, pour l'artiste, comme en témoigne Claude-Hubert Tatot, au sujet de Jean-Luc Verna. En suggérant à l'artiste de travailler sur les poupées, le directeur de collection situait en effet d'emblée la proposition au cœur d'enjeux essentiels à l'artiste traversé par les questions du travestissement, de l'altérité, de l'artificialité, tant dans le rapport au corps que dans sa technique de dessin, transporté, décalqué, photocopié, reporté, d'un support à un autre²⁹. Jusqu'à ce dessin de la deuxième double page où la poupée qui « a gribouillé ses chaussures » emprunte le visage d'un Jean-Luc Verna qui nous regarde et tient à la main le crayon de couleur avec lequel il/elle vient de se colorier. Un album, donc, qui, de poupées en poupées, permettrait de faire surgir des images de soi. Ou, la mise en œuvre de cette affirmation de l'artiste : « Tous les dessins sont des autoportraits³⁰. »

Pour d'autres, le retour sur la question de l'enfance semblait plutôt offrir l'occasion d'une relecture et d'une réévaluation de leur démarche artistique. Lorsque Natacha Lesueur propose ironiquement ses paysages en purée, elle relance, sous une autre forme, ses tout premiers travaux, à la Villa Arson, avec le même aliment. Ses notes de travail personnelles, préparatoires au livre, révèlent, parmi d'autres fils conducteurs, le tressage d'une expérience biographique, un paysage survolé en avion (« Comme se découvrir, pour reprendre une image de Bataille, un petit oiseau égorgé par un oiseau de proie ») et sa mise en relation avec le reste de l'œuvre (« Cette idée d'image prédatrice que j'avais déjà en tête avec la série des bouches-graines »). Dès lors, puisque, dans le cadre de son livre pour enfants, contrairement aux travaux « pour adultes », le corps est absenté, l'artiste peut

29 Jean-Luc Verna : « Mon dessin cru n'est jamais montré, il passe par toute une série [...] de maquillage. », « À propos de *Paramour* », entretien recueilli par Julien Blanpied le 3/02/2012, MACVAL, <https://vimeo.com/44032336>, consulté le 2/04/2022.

30 *Ibid.*

opérer un détour, relire son propre travail depuis une autre focale : « Les correspondances corps-paysage et paysage-corps peuvent fonctionner dans les deux sens [...] Ces paysages purée répondent à l'envie de m'intéresser à la nature comme *contre épreuve* du corps. »



Ill. 3 Natacha Lesueur. *Purée paysage*. Genève : Quandquoui éditions, Art y es-tu ?, 2006, sixième double page (album non paginé).

Liens, relectures, correspondances, déplacements pour certains ou encore fertilisation vers l'œuvre à venir. Ainsi Vincent Kohler indique-t-il s'être rendu compte, des années après la publication de *Bricopolis*, que de nombreux éléments de l'album avaient ressurgi dans les œuvres ultérieures, tels que le soulèvement des lattes du plancher, la motorisation de certaines pièces, ou encore la souris-caillou, petit personnage du livre devenue sculpture, de même que les fourmis. Comme si le livre avait essaimé dans les œuvres suivantes « pour adultes ». À cette transfusion d'éléments de l'œuvre, s'ajoute, plus largement, la révélation d'un axe de travail. L'idée développée dans le livre, indique-t-il, « créer un monde féérique à partir de pas grand-chose a habité ensuite mon travail artistique pendant des années. » Fertilité à relier, peut-être, à la possibilité féconde ouverte aux artistes par la collection de créer en terrain déplacé, en zone périphérique, voire secondaire (le manque de légitimité du livre pour enfants), et en territoire inconnu : plusieurs artistes témoignent de leur méconnaissance complète de ce champ éditorial, au moment de leur création et certains, comme Vincent Kohler considèrent même que cette méconnaissance fut une grande chance, qui ouvrait toutes les libertés et les possibles.



Ill. 4 Vincent Kohler. *Bricopolis*. Genève : Quiquandquoi éditions, Art y es-tu ?, 2003, onzième double page (album non paginé).

Cette inscription de la collection dans le temps long de la fabrique des œuvres pourrait dès lors être considérée, du point de vue des artistes, comme la suscitation, par le musée et le directeur de collection, d'une réactivation permanente des œuvres. C'est en ce sens qu'il faudrait, selon nous, comprendre l'exposition de la collection proposée par Claude-Hubert Tatot à la Villa Bernasconi en 2002. Dans une villa genevoise, chambres et salons, le directeur de collection proposa en effet aux artistes de présenter quelque chose « autour » des livres qu'ils avaient créés. Il n'était pas question de n'exposer que des originaux ou des carnets de travail, mais une fois encore, de relancer les dés, d'inviter les artistes à poursuivre le chemin et à voir, collectivement, comment les œuvres pouvaient se rejouer et jouer ensemble. Jean-Luc Verna proposa un nouveau transfert de son travail, sur le mur, *Le Gentil Garçon* utilisa le même protocole (les *Supergribouillepen*, un dessin au feutre sans lever la main), mais pour créer d'autres images, très différentes, tandis que John Armleder se proposait, non d'exposer des travaux de coulures, comme dans l'album, mais de faire un geste pour relier les artistes de la collection en ce lieu, par la création d'une tapisserie posée sur les murs. Une exposition comme une nouvelle proposition d'expérimentation, un nouveau rebond. Des expositions du musée aux livres, et des livres, à nouveau, vers l'exposition.

Ainsi la création d'une telle collection par le musée se situerait-elle, du point de vue des artistes, bien au-delà d'une mission de diffusion de leurs œuvres. Elle ferait du musée une force de questionnement théorique (adressée aux publics, mais aussi aux artistes). Elle poserait la double question de leur œuvre vers l'enfant et de l'enfance au sein de

leurs œuvres. Cette force de questionnement serait à mettre en perspective par rapport à la démarche globale du Mamco : le musée organisait en effet ses cycles d'expositions, comme autant de propositions de questionnements (à l'ouverture, par exemple, en 1994, un cycle « Rudiments d'un musée possible ») et proposait d'autre part à des artistes de concevoir des espaces du musée dédiés à leurs œuvres, à partir de questionnements initiés par le musée³¹. La collection « Art y-es-tu ? » participerait dès lors de la construction d'un musée-processus, engagé dans la réactivation permanente des œuvres, comme l'était, dans les séquences d'expositions, la mise en œuvre par Christian Bernard de re-présentation de certaines expositions, de re-performance³², etc. Une collection de livres que nous pourrions considérer, donc, comme une extension active et productive du Mamco.

« Art y-es-tu ? », une question aux multiples adresses

Aussi, sous des dehors modestes, une position apparemment seconde par rapport au reste des œuvres des artistes ou secondaire (et peut-être justement pour cela), cette collection permet-elle d'ouvrir un espace de déplacement fécond, pour les enfants comme pour les artistes. Les enfants sont invités à y découvrir des images et des narrations autres, des pratiques contemporaines multiples (installations, matières, fabrique, etc.), l'expérience de la plongée directe et joueuse dans l'œuvre d'un artiste, ou encore la possibilité de mettre à distance critique certains clichés de la culture d'enfance. Les artistes, quant à eux, jouissent de l'espace d'un album, qui est à la fois celui du livre et celui d'un territoire pour eux non familial. L'occasion leur est ainsi donnée, comme par la bande, de venir toucher un point nodal de la création, de ressaisir la question de l'enfance, dans ses liens, complexes, féconds, avec leurs propres œuvres. Une des forces de cette proposition éditoriale est encore le lien singulier que le directeur de collection a su tisser avec le Mamco. Le musée y est une présence discrète, l'autorité patrimoniale n'en est pas le ressort. Plus subtilement, cette collection éditoriale semble liée à « l'esprit du lieu ». Elle fait entrer, au sein du livre pour enfants, une démarche, un rapport à l'art et aux artistes, développés par le projet muséal innovant de Christian Bernard. Mais ce faisant elle prolonge aussi ce musée, en ouvrant un nouvel espace de recherches et d'œuvres. Aussi le positionnement de cette proposition éditoriale semble-t-il très juste par rapport à l'identité du Mamco.

La question « Art y-es-tu ? » semble donc constituer une question partagée, posée à la fois aux enfants, à tous les lecteurs, aux artistes et au musée lui-même. Plus encore :

31 En 1994, C. Bernard avait par exemple demandé à une série d'artistes de concevoir pour le musée ce que pourrait être la salle finale de leur exposition idéale (Bernard, « Entretien avec V. Mavridorakis », Parvu et *al.*).

32 Ainsi en 2001 étaient proposés de « [n]ouveaux accrochages où le musée rejoue de façon inédite des fragments de certaines de ses expositions réalisées depuis 1994 » (Bovier (dir.), 2017, 343). Et, en 2018, huit étudiants de la Haute École de Design de Genève proposaient, sous la direction d'Émilie Parendeau, une réactivation des performances du groupe Écart (1969-1982), fondé à Genève en 1969, autour de J. Armleder (<https://www.hesge.ch/head/evenement/2018/performances-ecart-au-mamco>, consulté le 26/08/2022).

c'est dans le lieu même de la question que se tiendrait la rencontre entre les artistes et les enfants au sein de ces livres. Ou, peut-être, serait-ce avant tout dans l'espace ouvert par la question qu'artistes et enfants trouveraient à se rejoindre.

Et, pour conclure sans conclure, nous pourrions à notre tour faire jouer cette collection de livres d'artistes pour enfants avec la comptine de son titre, en diffractant l'air bien connu : « Art y-es-tu ? », « Enfant m'entends-tu ? », « Enfance, viens-tu ? », « Musée, relances-tu ? ».

Corpus

Collection « Art y-es-tu ? », Éditions Quiquandquois et Cellule Pédagogique du Mamco, Genève : Graumann, Hervé. *CitiZens*. 2001.

Huelin, Michel, *Pas permis*. 2001.

Morgan, Tony. *Face à face*. 2001 [édition bilingue français/anglais].

Armleder, John. *L'Ornithorynque, la mangouste et les trois canards/ Das Schnabeltier, die Manguste und die drei Enten*. 2002 [titre en français sur la 1^e de couverture, en allemand sur la 4^e de couverture].

Le Gentil Garçon. *Super Abécédaire*. 2002.

Verna, Jean-Luc. *Des poupées bizarres/Seltsame Puppen*. 2002 [édition bilingue français/allemand].

Kohler, Vincent. *Bricopolis*. 2003.

Mayaux, Philippe. *Agataca*. 2003 [édition bilingue français/allemand].

Messenger, Annette. *Rions noir*. 2003.

Lévêque, Claude. *La vie, c'est si joli*. 2004.

Blanc, Jean-Luc. *Le Tigre définitif*. 2006.

Lesueur, Natacha. *Purée paysage*. 2006.

Entretiens

Entretien avec Claude Hubert Tatot le 12/05/2022.

Entretien téléphonique avec Jean-Marie Antenen le 04/09/2022.

Entretien téléphonique avec Christian Bernard le 22/09/2022.

Entretien téléphonique avec Hervé Graumann le 15/09/2022.

Entretien téléphonique avec Vincent Kohler le 31/08/2022.

Entretien téléphonique avec Natacha Lesueur le 13/09/2022.

Bibliographie sélective

- Bernadac, Marie-Laure (dir.). *Présumés innocents. L'Art contemporain et l'enfance*. Bordeaux : Capc-Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000.
- Bernard, Christian, Fabien Faure, et al. *Constituer et présenter une collection d'art contemporain*. Aix-en-Provence : Association générale des conservateurs des collections publiques de France- Provence- Alpes-Côte d'Azur ; Lyon : Fages Éditions, coll. « Exos », 2005.
- Bernard, Christian, Thierry Davila. *Claude Lévêque, Le Grand Soir*. Paris : Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2009.
- Bovier, Lionel (dir.). *John Armleder*. Paris : Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2005.
- Bovier, Lionel (dir.). *Mamco Genève*. Genève : Éditions du Mamco, 2017.
- Brogowski, Leszek. *Éditer l'art*. Chatou : Les Éditions de la Transparence, 2010.
- Curtill, Sophie. « L'Art en jeu, un parcours original d'éducation artistique ». *Revue des livres pour enfants*, n° 155-156, hiver 1994, p. 68-81.
- Curtill, Sophie. « Des œuvres en tête à tête », *Revue des livres pour enfants*, n° 125, printemps 1989, p. 52-58.
- Defourny, Michel, Marie-Blanche Delattre et al. *Livre et enfance, entrecroisements*. Morlanwelz : Atelier du livre de Mariemont ; Noville-sur-Mehaigne : Éditions Esperluète, 2008.
- Davila, Thierry. *Natacha Lesueur, Surfaces, merveilles et caprices*. Genève : Éditions du Mamco, 2011.
- Grenier, Catherine. *Annette Messager*. Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle création contemporaine », 2012.
- Huitorel, Jean-Marc, et al. *Michel Huelin*. Catalogue de l'exposition de la Galerie Zürcher de Saint-Étienne, 1999.
- Lamy, Franck, et al. *Jean-Luc Verna, Vous n'êtes pas un peu beaucoup maquillé ? Non*. Vitry-sur-Seine : Éditions du MAC-VAL, 2016.
- Landeau, Hubert et al. *Philippe Mayaux*. Paris : Sémiose ; Loevenbruck, 2006.
- Le Gentil Garçon. *Tout le Gentil Garçon*. Paris : Les Requins marteaux, 2011.
- Lortic, Élisabeth, et al. *Quand les artistes créent pour les enfants. Des objets livres pour imaginer*. Paris : Éditions Autrement, coll. « Le Mook », 2009.
- Meier Andreas, et al. *Hervé Graumann*. Bärtschi-Salomon Éditions, 2005.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Sur le livre d'artiste*. Marseille : Le Mot et le Reste, coll. « Formes », 2008.
- Parvu, Ileana, et al. *Faire, faire faire, ne pas faire. Entretien sur la production de l'art contemporain*. Dijon : Les Presses du réel ; Genève : Genève, 2021.
- Pauzat, Monique (dir.). *Livres d'enfances*. Pays-Paysage-Centre national du livre d'artiste de Saint-Yrieix-La-Perche, 1998.
- Revue des livres pour enfants*, dossier « L'art, le livre et les enfants », n° 246, avril 2009, p. 87-159.
- Rialland, Ivonne. « Dada, la première revue d'art, carrefour de l'édition d'art pour la jeunesse (1991-2019) ». *Le Temps des médias*, 2019/2 (n° 33), p. 206-222. DOI : 10.3917/tdm.033.0206.
- Rialland, Ivonne. « Un musée des merveilles : le livre jeunesse comme vecteur d'attachement au lieu muséal. L'exemple des éditions du Louvre ». *Image & narrative* : « Le musée, le livre et l'enfance », dir. I. Rialland, 24/1, 2023, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/3115>.
- Thal, Andrea. *Vincent Kohler*. Lucerne : Edizioni Periferia, coll. « Cahiers d'artistes », 2007.
- Vaillant, Alexis et al. *Jean-Luc Blanc, Opéra rock*. Bordeaux : CAPC-Bordeaux ; Berlin : Sternberg Press, 2009.

Cécile Vergez-Sans, CIELAM, Aix-Marseille Universités, UR4235.

Email: cecile.vergez-sans@univ-amu.fr