

LIRE REGARDER ÉCOUTER



Reconnaître, en les parcourant des yeux, les signes graphiques qui transcrivent une langue, les sons auxquels ils correspondent ou les combinaisons qu'ils forment, de manière à saisir leur sens.



Chercher à percevoir, à connaître par le sens de la vue. Examiner quelque chose pour découvrir certaines caractéristiques, porter son attention sur quelque chose.



Tendre l'oreille vers ce qu'on peut entendre, prêter attention à ce qu'on entend.

LIRE REGARDER ÉCOUTER

Le conte musical
un objet multisensoriel

Chloé Pesnec

SOMMAIRE

Introduction ————— 5

Qu'est-ce qu'un conte musical? ————— 15



Définition et contexte 17
Une nouvelle forme d'opéra 23
L'émergence du livre-disque 29

Un objet qui se lit et se regarde ————— 33



Un contenu narratif qui fait échos à la multisensorialité 35
Un récit qui se lit aussi à travers sa mise en page 41
Le rôle de l'illustration 47

Un objet qui s'écoute ————— 59



Voix, bruitages et musique 61
L'interaction entre le son et le visuel 67
Un outil d'initiation musicale 77

Conclusion ————— 83

Bibliographie ————— 93

Index ————— 98

INTRODUCTION

♪ Quand je pense aux livres qui ont forgé ma culture artistique durant mon enfance, une grande partie d'entre eux appartient au genre qu'on peut nommer « conte musical ». La combinaison de sons, récits et illustrations dans un même support matériel éveillait et éveille encore en moi une véritable fascination. Cet objet hybride a participé à mon apprentissage de la lecture, à mon initiation musicale mais surtout à mon attrait pour la narration illustrée et plus précisément pour l'univers des contes. J'ai peu à peu perdu le lien avec ce genre littéraire que j'aimais tant, pour me consacrer individuellement aux différentes disciplines qui le composent. Ainsi, j'ai suivi des cours de violoncelle et de solfège au conservatoire ; j'ai continué à écrire des petites histoires dans mes carnets et j'ai choisi d'étudier le graphisme dans mes études supérieures. Dans mon travail personnel, j'ai longtemps erré entre la musique, l'illustration, l'écriture et le graphisme sans que je me sente véritablement entière dans chacun d'entre eux.



Alors peut-être que l'illustrateur Maurice Sendak a raison lorsqu'il nous dit, à propos de son ouvrage *Quand papa était loin*¹:

**« Il existe, dans tous
les arts, une catégorisation
arbitraire, terriblement
frustrante. [...] L'artiste
est un illustrateur ou
un auteur ou un auteur-
illustrateur, mot que j'abhorre.
Pourquoi ne pas tout
simplement dire :
c'est un artiste ? »**²

Récemment, mon travail autour de l'image, la musique, la narration et la pédagogie m'ont amenée à redécouvrir le conte musical ; cet objet si particulier que j'avais longtemps délaissé. Pour le comprendre, le maîtriser et m'en servir plus tard afin de développer des projets pédagogiques, j'ai décidé d'y consacrer ce mémoire.

¹ SENDAK Maurice, *Quand Papa était loin*, Paris, L'école des loisirs, 1984.

² « In all the arts there is an arbitrary categorizing which is terribly frustrating [...]. The artist is an illustrator or an author or an author-illustrator, a name I loathe. Why not just say he is an artist? » (traduction personnelle, citation tirée de l'interview: "A conversation with Maurice Sendak", *The Horn Book Magazine*, par David E. White, 1980, p.147).

 J'ai commencé mes recherches en me demandant en quoi le conte musical m'a tant marqué, dans un âge où toutes mes valeurs étaient à peine formées. Et j'ai rapidement constaté que sa popularité auprès des enfants reste très élevée aujourd'hui, malgré l'émergence des supports numériques et vidéos³. Très vite, j'ai mis le doigt sur son aspect « multisensoriel ». Selon les dictionnaires, le terme « multisensoriel » signifie « faire appel à plusieurs sens simultanément »⁴. Nous pouvons nous demander comment un même objet éditorial peut-il faire appel à plusieurs sens simultanément. Et qu'apporte cette multisensorialité dans l'expérience de lecture chez l'enfant ?

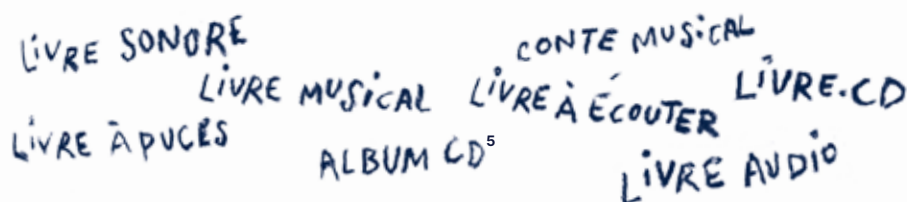


³ Selon une étude Ipsos, réalisée à l'initiative de la commission Livre audio du Syndicat national de l'édition avec l'appui du Centre national du livre en juin 2017, 24 % des enfants et des adolescents écoutent des livres illustrés sonorisés.

⁴ Définition provenant de l'encyclopédie Universalis.

De prime abord, la multisensorialité du conte musical réside dans son aspect bidimensionnel (dimension visuelle et sonore) grâce à la combinaison de plusieurs disciplines (musique, conte, illustration, édition) dans un même support. Mais comment interagissent-ils pour solliciter les sens de l'enfant ?

Lors de mes premières analyses autour du conte musical, j'ai rapidement constaté que la nomenclature de celui-ci variait énormément selon son usage.



LIVRE SONORE
LIVRE MUSICAL
LIVRE À ÉCOUTER
LIVRE.CD
LIVRE AUDIO
ALBUM CD⁵
LIVRE À PUCES

Les noms de cette catégorie hybride changent selon les maisons d'édition, les librairies ou même entre les auteurs. Par exemple, la maison d'édition Gallimard Jeunesse range ses contes musicaux dans une catégorie nommée « albums à écouter » tandis que la maison d'édition Didier Jeunesse les nomme « contes musicaux ». Cette diversité d'appellations a rendu difficile l'identification de l'objet sur lequel je souhaitais porter ma recherche

⁵ Compact Disc.



Pour la chercheuse et chanteuse Lisa Favre, cette ambiguïté dans la catégorisation du conte musical provient directement de son aspect multisensoriel. Selon elle, le conte musical est « coincé entre deux catégories » entre le « domaine littéraire ou musical »⁶.

Il me semble alors important de faire une analyse approfondie⁷ des caractéristiques matérielles de ce qui fait du conte musical un objet livre, en passant par son histoire et son apparition dans le champ éditorial.

⁶ FAVRE Lisa, *Les contes musicaux, un genre à part en Littérature pour la jeunesse*, mémoire de Master, Université du Maine, 2011.

⁷ Dans ce mémoire, je concentre mes recherches autour du contenu textuel, illustratif et sonore du conte musical ; par conséquent, je n'interroge pas la matérialité éditoriale du conte musical qui se présente sous forme de livre avec un format, poids, mode d'activation, matière spécifiques.

Ainsi, je commencerai mon mémoire en établissant une définition du conte musical, sur laquelle je baserai toute la suite de mes propos. Nous nous pencherons ensuite sur son histoire et ses origines en Europe. Puis nous analyserons la dimension visuelle du conte musical à travers la combinaison d'un contenu textuel et illustratif et nous regarderons leur interaction. Finalement, nous étudierons la dimension sonore du conte musical et sa relation avec les autres éléments qui composent cet objet.

Cette analyse s'appuiera sur plusieurs contes musicaux sélectionnés en fonction de leurs caractéristiques visuelles, textuelles ou sonores. Tous correspondent à une tranche d'âge de 6 à 7 ans, et ont le même mode d'activation (CD et/ou QR-code). Néanmoins, deux ouvrages clés

nous serviront de fil conducteur. Le premier étant le célèbre conte musical *Pierre et le loup* de Sergueï Prokofiev illustré par Michel Battut et raconté par Michel Galabru, édité chez Didier Jeunesse une première fois en 1995 puis dans une version enrichie en 2022 ^{Fig.1}. Le second étant un conte nommé *Monsieur Django & Lady Swing* écrit par Bernard Villiot, illustré par Thibault Prugne, mis en musique par the Amazing Keystone big band, édité chez Gautier-Languereau en 2017 ^{Fig.2}.

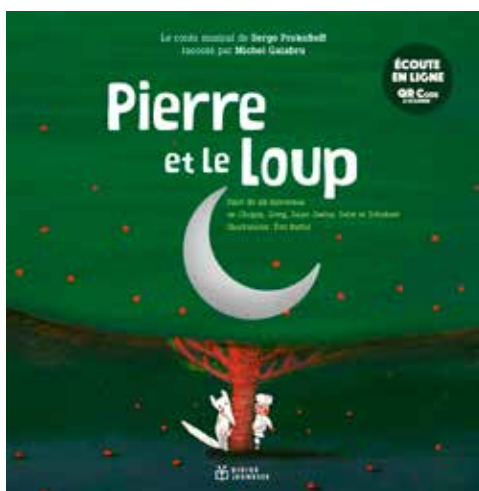


Fig.1 PROKOFIEV Sergueï, GALABRU Michel, BATTUT Eric, Pierre et le loup, Paris, Didier Jeunesse, « Un livre, un cd », [1995], version enrichie 2015, couverture.

Ces contes musicaux sont tous les deux des ouvrages représentatifs de l'objet « conte musical ». L'interaction entre leur contenu textuel, illustré et sonore est singulière pour chaque ouvrage. Écrits et composés dans des époques très différentes, leur narration met la musique à l'honneur, sans utiliser le même procédé : *Pierre et le loup* n'intègre pas la musique comme sujet de l'histoire

mais elle est présente à travers les personnages et leurs actions, tandis que *Monsieur Django et Lady Swing* la place au cœur du récit, à la même place qu'un personnage. Ce corpus nous semble donc en mesure de représenter la diversité des procédés éditoriaux qu'utilise le conte musical pour créer une expérience de lecture unique et les principales caractéristiques du conte musical qui font de lui un objet multisensoriel.

Pour chaque élément du corpus, j'ai réalisé une analyse matérielle appuyée sur l'observation de son contenu textuel, illustré et sonore ainsi que leur interaction au sein du livre. J'ai ainsi établi des caractéristiques spécifiques au conte musical, qui semblent faire de lui un objet multisensoriel.



Fig.2 VILLIOT Bernard, PRUGNE Thibault, GAL- LIENNE Guillaume, *The Amazing Keystone big band, Monsieur Django & Lady Swing*, Vanves, Gautier-Languereau, 2017, couverture.

1. QU'EST-CE
QU'UN
CONTE
MUSICAL?



DÉFINITION & CONTEXTE

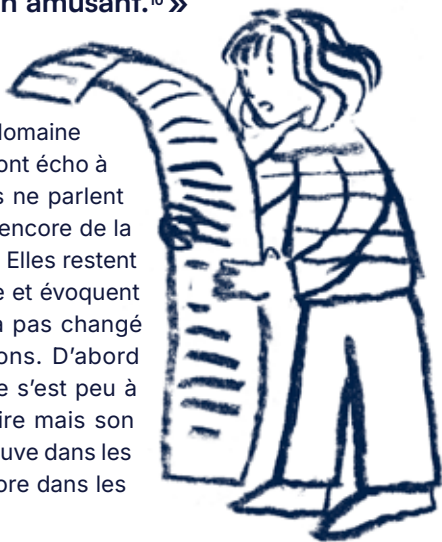
❓ S'il est difficile de donner une nomenclature claire au conte musical, l'analyse de la définition des termes qui le composent peut nous aider à le comprendre. D'après les dictionnaires, un conte est :

« Récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire.⁸ »

« Récit, en général assez court, de faits imaginaires.⁹ »

« Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant.¹⁰ »

Parmi ces trois définitions, on constate la répétition du terme « récit » ainsi que l'évocation du domaine « imaginaire ». Deux définitions font écho à la « distraction ». Ces définitions ne parlent pas du support, du contexte ou encore de la cible à qui s'adressent les récits. Elles restent très larges sur la forme du conte et évoquent brièvement son rôle qui, lui, n'a pas changé depuis ses premières apparitions. D'abord transmis par voie orale, le conte s'est peu à peu établi comme genre littéraire mais son support n'est pas fixe ; on le retrouve dans les livres, dans les journaux ou encore dans les albums jeunesse.



⁸ Définition de « conte » par Le Robert.

⁹ Définition de « conte » par Larousse.

¹⁰ Définition de « conte » par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles).



Quant à l'adjectif musical, les dictionnaires convergent vers une même définition :

« Qui concerne la musique.

- Qui est consacré à la musique;

où l'on interprète de la musique.

- Qui a pour objet la musique. »

Mais ici encore, la définition reste vaste. Elle intègre tous les genres musicaux et tous les supports musicaux. Elle ne fait écho qu'à la présence d'une « combinaison harmonieuse ou expressive de sons.¹¹ » On peut en conclure que, de par ses définitions, le conte musical serait un récit imaginaire mis en musique. Quant à la partie orale du récit, ces définitions ne nous précisent pas si elle fait partie du registre lyrique (chanté) ou conté. Pour répondre à cette imprécision, nous pouvons nous appuyer sur l'analyse des livres-disques de la musicologue Anne Damon-Guillot et de la professeur Claire Damon dans leur article « Les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public. Quels outils pour quelle médiation ? » publié dans la revue *Cahiers d'ethnomusicologie* en 2016. Elles distinguent le conte musical des « anthologies de chants¹² », et les placent tous les deux dans la catégorie « livres-disques¹³ ». Le conte musical aurait donc la particularité de contenir un texte lu et non chanté.



¹¹ Définition de « musique » par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles).

¹² « Par livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public, nous désignons à la fois des anthologies de chants et des contes musicaux. »

DAMON-GUILLOT, Anne, DAMON Claire, « Les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public. Quels outils pour quelle médiation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, Paris, 2016, pages 73-92.

¹³ On définit le livre-disque par l'association d'un ouvrage écrit avec un support audio ou audiovisuel.



Fig.3 Marilène Jobert, *Cendrillon et Le Loup et les sept Biquets*, Atlas, 2003, couverture et cassette.



Fig.4 QR-code du conte musical *Pierre et le Loup* provenant des éditions Didier Jeunesse.

Le conte musical peut être qualifié de genre littéraire, si l'on s'appuie sur la définition de la chercheuse et professeure Nathalie Prince :

« Définir un genre littéraire, c'est supposer qu'il y a une unité au sein d'une pluralité de textes, car un genre, c'est ce qui constitue par la répétition de formes, d'unités, d'éléments permanents, invariants ; l'identité du genre n'est que le produit d'éléments identiques¹⁴. »

L'expérience de lecture montre que l'on retrouve dans le conte musical la répétition d'une association entre un conte (traditionnel ou contemporain) et d'un contenu sonore (composé de musique, de lecture du récit et parfois de bruitages). Ce qui permet d'en faire un genre littéraire à part entière.

Édité sous forme de livre-disque ou livre-sonore¹⁵, le conte musical se présente aussi comme un support littéraire par le fait que ce soit un livre sous forme d'album (souvent proche du genre de l'album jeunesse) qui contient un récit, une iconographie mais aussi une dimension sonore. C'est donc également un support musical par son accès à un dispositif sonore par l'intégration d'un objet physique comme un CD ou une cassette ^{Fig.3} ou d'un lien numérique comme un QR-code ou un lien internet ^{Fig.4}. Nous verrons, au fil de ce mémoire, que c'est également un support pédagogique notamment par la présence de documents didactiques. Ainsi, l'ambiguïté du conte musical réside dans sa nomenclature plurielle, dans la difficulté à définir les termes qui le composent et dans son aspect hybride (un genre littéraire et un support).

¹⁴ PRINCE Nathalie, « Introduction générale: la littérature de jeunesse ou le grand livre des paradoxes », *La Littérature de jeunesse*, Paris, « U-Lettres », Armand Colin, 2010, pages 17-20.



C'est pourquoi nous proposerons une définition personnelle du conte musical :

**Un genre littéraire sous forme
de livre-sonore qui contient
un accès physique ou numérique
à un contenu sonore, qui transmet
une narration pour enfants
par les mots, le son et l'iconographie.**

Les analyses et les observations se baseront sur cette définition, subjective et personnelle, tout au long de mon mémoire. La forme hybride du conte musical nous pousse également à restreindre les recherches sur les ouvrages français. Le conte est un genre littéraire qui existe depuis l'apparition du langage. Sa forme orale se rapproche généralement du chant (on retrouve ce lien dans les comptines ou les chansons traditionnelles). Le conte associé à la musique a donc été présent dans de nombreuses cultures et à de nombreuses époques. Dans ce mémoire, les recherches porteront sur la forme éditoriale du conte musical en analysant dans un premier temps l'apparition de l'expression « conte musical » dans des compositions musicales françaises avant de finir par une analyse du conte musical plus contemporain, que l'on trouve dans les maisons d'éditions jeunesse françaises, et qui se présente sous forme d'objet éditorial sonore.





THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE



CENDRILLON

CONTE de FÉES (d'après PERRAULT)
PAR HENRI CAIN

MUSIQUE
DE J. MASSENET



UNE NOUVELLE FORME D'OPÉRA



Pour comprendre quel est ce genre littéraire à part, j'ai enquêté sur les ancêtres de ces ouvrages. L'usage du terme « conte musical » remonte à la fin du XIX^e siècle dans des compositions comme celle de Maurice Maeterlinck et Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue* créé en 1899 ou celle de Engelbert Humperdinck et Adelheid Wette, *Hänsel et Gretel* de 1891. À cette époque, le conte musical (aussi appelé « conte lyrique¹⁶ ») est un opéra ou une saynète. Il ne s'agit pas d'un support pédagogique éditorial à l'attention des enfants. L'usage de ce terme découle du fait que ces opéras s'appuyaient sur des réécritures de contes traditionnels anciens (comme celui de *Barbe-Bleue* de Charles Perrault pour *Ariane et Barbe-Bleue* Fig.5 et celui de *Hänsel et Gretel* des Frères Grimm pour le conte musical du même nom). Ces opéras sont apparus dans une période où l'on a redécouvert les contes traditionnels en France et où



Fig.5 MAETERLINCK Maurice, DUKAS Paul, *Ariane et Barbe-Bleue*, Opéra-Comique de Paris, 1899, couverture du livret musical provenant de la Bibliothèque nationale de France, département Musique.

ils ont cessé d'être perçus uniquement comme des histoires pour enfants pour réapparaître dans la littérature adulte.¹⁷

Cependant, ce type de conte musical ne correspond pas à la définition que nous avons établie précédemment. Tout d'abord, ces compositions ne sont pas à destination des enfants mais pour tout public. Ce sont des contes musicaux qui sont imaginés sous forme d'opéra, donc de spectacle vivant.

¹⁶ Dans les présentations ou analyses de ces pièces, les deux termes sont employés, ce qui renforce une inexactitude dans la classification de ce type d'œuvre. Cependant, le terme lyrique fait écho à l'aspect « chanté » du texte et non pas « conté ».

¹⁷ Comme nous l'explique Hermeline Pernoud dans l'avant-propos de *Le conte dans tous ses états*, Presses universitaires de Rennes, 2018 : « Dans la dernière moitié du XIX^e siècle, les études des folkloristes contribuent à faire connaître des contes populaires anciens, nourrissant le goût des décadents pour les histoires archétypales. »

« Avant-propos. Les Couleurs du temps : réécritures et transpositions des contes dans la modernité », *Le conte dans tous ses états*, Presses universitaires de Rennes, 2018.



De plus, la partie orale est chantée et non pas contée, elle fait partie de la composition musicale. Enfin, l'aspect visuel n'est pas sous forme iconographique mais existe dans les décors, la mise

en scène, les acteurs et les costumes du spectacle. En revanche, l'aspect visuel est présent sur la couverture des livrets musicaux de ces œuvres, comme pour celle de *Hänsel et Gretel* ^{Fig.6}. Une illustration en arrière-plan représentant une sorcière et deux enfants fait immédiatement référence au registre des contes pour enfants. Le titre placé en haut de page est inscrit dans un caractère typographique cursif faisant écho à un style calligraphique. Ce style d'écriture s'inscrit dans le courant de l'Art Nouveau au début du XX^e siècle. Le style graphique ainsi que le caractère typographique de ce courant s'inspirent des lignes courbes et des formes organiques trouvées dans la nature. La couverture de *Hänsel et Gretel* s'inscrit donc dans le style artistique de son temps, en valorisant son contenu narratif par une illustration qui

évoque instantanément le conte bien connu de la pièce. Cette première apparition de « contes musicaux » ne fait référence qu'au genre littéraire du conte sur lequel s'appuie un opéra et à sa mise en musique et en chanson. Le terme n'est utilisé que pour décrire ce nouveau type d'opéra, utilisant les termes qui le définissent. C'est au début du XX^e siècle qu'apparaissent les premiers contes musicaux originaux à destination des enfants. C'est une période marquée par la recherche de nouvelles méthodes pédagogiques et où l'enfant est au cœur des préoccupations. De nombreux pédagogues repensent l'éducation à l'école ou dans les foyers.¹⁸ Parmi eux, la pédagogue italienne Maria Montessori développe une méthode centrée sur l'autonomie et la manipulation¹⁹; Jean Piaget porte ses recherches sur les stades du



Fig.6 HUMPERDINCK
Engelbert, WETTE Adel-
heid, *Hänsel et Gretel*,
Londres, Schott, 1897,
couverture du livret
musical provenant de la
Bibliothèque nationale
de France, département
Musique.

¹⁸ Notamment avec la réforme pédagogique de 1902 menée par le ministre Georges Leygues (qui visait à adapter l'enseignement secondaire au monde moderne et qui a séparé le collège et le lycée); le courant pédagogique qu'on nomme « Éducation nouvelle » (un ensemble d'approches éducatives qui placent l'enfant au centre des apprentissages) ou la création de nouvelles maisons d'éditions centrées sur la petite enfance comme Les albums du Père Castor chez Flammarion par Paul Faucher lancés en 1931 en France ou comme les éditions Frederick Warne & Co. et les ouvrages de Béatrix Potter à partir de 1902, en Angleterre.

¹⁹ MONTESSORI Maria, *Pédagogie scientifique. La découverte de l'enfant*, Paris, Desclée de Brouwer, 1958 (éd. orig. 1909, Rome, Maglione & Strini).

développement de l'enfant²⁰; le pédagogue américain John Dewey repense l'école comme une société en miniature, un lieu d'expérimentation où l'apprentissage se fait par l'action (learning by doing)²¹. Ainsi, des auteurs et des compositeurs se sont associés pour imaginer de nouveaux supports musicaux à destination des enfants. Le ballet musical *La Boîte à Joujoux*, né de l'association entre l'auteur André Hellé et le compositeur Claude Debussy, a été conçu en 1913. Bien que ce conte musical fût avant tout imaginé sous forme de spectacle, un livret imprimé a été édité par Durand & Fils en 1913 Fig.7.



Fig.7 HELLÉ André, DEBUSSY Claude, *La Boîte à Joujoux*, Paris, A. Durand & Fils, 1913, couverture du livret, pages 1-4.

Le livret du ballet est la forme écrite du spectacle. On y trouve la mise en scène, les didascalies, l'histoire sous forme de texte et la partition du compositeur. Dans la version imprimée de *La Boîte à Joujoux*, André Hellé utilise une iconographie précise : les illustrations prennent une place importante et sont présentes tout au long de l'ouvrage. Au début du livret, un résumé illustré de l'histoire est proposé à l'attention de l'enfant. Puis, deux pages de présentation des personnages permettent à l'enfant de s'ancrer dans l'histoire. On y découvre aussi les

thèmes musicaux des trois personnages principaux (la Poupée, Polichinelle et le Soldat). Nous pouvons qualifier cette œuvre de conte musical car il répond aux critères que nous avons établis au début de cette première partie pour définir ce qu'est un conte musical : c'est un objet éditorial intégrant un contenu textuel et illustré ainsi qu'un accès physique ou numérique à un contenu sonore. Ici, le contenu sonore n'est pas accessible avec un dispositif auditif incluant dans le livre mais par la partition qui peut être jouée au piano.

²⁰ PIAGET Jean, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1936.

²¹ DEWEY John, *Democracy and Education: An Introduction to the Philosophy of Education*, New York, Macmillan, 1916.



En 1925, la collaboration entre l'auteure Colette et le compositeur Maurice Ravel mène à la création d'une fantaisie lyrique. Aussi appelé conte musical dans certaines analyses²², *L'enfant et les*



Fig.8 RAVEL Maurice, COLETTE, *L'Enfant et les Sortilèges*: fantaisie lyrique en deux parties, Paris, Durand & Fils, 1925, couverture du livret provenant de la Bibliothèque nationale de France, département Musique.

Sortilèges a été imaginé sous forme de spectacle reprenant les codes de l'opéra²³. Ici encore, l'aspect visuel n'est présent que dans les décors et les costumes du spectacle, le livret ne comporte aucune iconographie ou illustrations spécifiques. Seule la couverture du livret **Fig.8** donne le ton enfantin à l'œuvre. Une illustration aux couleurs vives de André Hellé est placée en haut sur un fond blanc. Un enfant à droite semble poursuivi par des objets du quotidiens (livre, horloge, théière, fauteuil) personnifiés avec des jambes et des visages. En dessous, le titre est écrit dans un caractère typographique faisant écho à une écriture manuscrite d'enfant. Les auteurs sont indiqués en bas au centre. Le format (22 x

30 cm) ainsi que le noir des caractères sur fond blanc rappellent les cahiers scolaires. L'illustration s'étale comme une tâche d'encre : le lecteur est immédiatement immergé dans l'univers naïf et ludique de l'enfance.

En 1936, le compositeur Sergueï Prokofiev compose le conte musical *Pierre et le Loup* à la demande de la directrice du Théâtre Central pour jeune public de Moscou, Nathalie Saz qui souhaitait un support pédagogique pour enseigner les instruments de l'orchestre symphonique aux enfants. Prokofiev a donc imaginé ce conte musical où récit et musique se répondent et où les sept personnages de l'histoire sont représentés par un instrument (ou une famille d'instruments). Ainsi le thème musical de Pierre est joué par les instruments à cordes, l'oiseau par la flûte traversière, le canard par le hautbois, le chat par la clarinette, le grand-père par le basson, le loup par les cors et les chasseurs par les timbales.

²² « Plusieurs termes ont été employés pour qualifier l'œuvre : féerie-ballet, conte, opéra. C'est « fantaisie lyrique en deux parties » qui est finalement retenu. » « L'enfant et les sortilèges. », Les Amis de Colette, Société des Amis de Colette, n.d., [<https://www.amisdecolette.fr/colette/presentation-des-oeuvres/lenfant-et-les-sortileges/>]

²³ Œuvre musicale racontant une histoire orale, destinée à être jouée et chantée sur scène. Elle mêle la musique, le chant et le théâtre (et parfois la danse).

À l'origine, ce conte musical n'était pas pensé sous forme de livre, mais sous forme de spectacle avec un conteur et un orchestre symphonique. Aucune mise en scène, décor ou encore costume n'était associée à ce conte. L'accent était mis sur le texte et les instruments de l'orchestre que l'enfant pouvait voir et entendre lors de leur évocation dans l'histoire. Ici, l'aspect visuel n'était pas intégré à l'œuvre. Mais au fil des années, *Pierre et le Loup* ainsi que d'autres contes musicaux se sont développés sous forme d'objets éditoriaux sonores notamment avec l'émergence du disque.



Un vrai cadeau de "Grand"
le **LIVRE-DISQUE**
(marque déposée)
PHILIPS



Un magnifique **livre** de contes ou de chansons, richement illustré, accompagné d'un **disque** microsillon, véritable réplique musicale et parlée du texte et des images.



Le livre avec son disque microsillon 17 cms.: **970 Frs** + t. l.

Le livre avec son disque microsillon 25 cms.: **1.950 Frs** + t. l.

Ci-dessus reproduction des premiers livres-disques parus.

LIVRE-DISQUE PHILIPS

et interrogez votre disquaire sur le Disque-jeu PHILIPS
"les 45 tours de France", nouvelle formule qui vous surprendra.



L'ÉMERGENCE DU LIVRE-DISQUE

 C'est également dans les années 1930, en 1931 précisément, que l'auteur et illustrateur Jean de Brunhoff écrit *La véritable histoire de Babar* en 1931. Grâce à son succès fulgurant, le compositeur Francis Poulenc s'en inspire pour composer des commentaires musicaux²⁴ autour de l'histoire en 1941. L'œuvre est jouée le 14 juin 1946 à la radio nationale, avec Francis Poulenc au piano, et le baryton Pierre Bernac comme récitant. Ici encore, les dimensions textuelles, illustratives ne sont pas rassemblées dans un même support. L'album illustré édité sans la musique et le spectacle musical et raconté n'intègre pas l'aspect visuel.

En 1957, avec l'émergence du « livre-disque », une version illustrée et accompagnée d'un disque 45 tours de l'histoire est éditée par la maison de disques Disques Festival. Ce nouveau format est tout de suite très populaire auprès des parents, qui sont épargnés du rôle de lecteur auprès de l'enfant. Mais il est également mis en avant par les pédagogues de cette époque qui valorisent l'aspect didactique de l'objet dans l'audition, l'apprentissage de la lecture et la découverte de la musique. Le psychologue et musicien Robert Francès nous dit : « comprendre, lire, parler peuvent donc s'appuyer sur l'usage du disque, à condition que le choix en soit fait avec discernement²⁵. »



²⁴ Ici on entend une composition instrumentale ajoutée à un texte narratif déjà existant, ayant pour fonction d'accompagner le récit. Ce commentaire intervient comme une réponse à l'histoire, et sert à évoquer des ambiances ou des émotions et à anticiper ou prolonger le récit.

²⁵ ROBERT Francès, « La musique pour enfants », *Enfance*, tome 9, n°3, 1956, pages 220-224.



Fig.9 GRIMM, HARSÁNYI Tibor, DAUPHIN Claude, *L'histoire du petit tailleur*, Paris, Philips, « Livre-disque », 1955, couverture.

On note qu'à cette époque, ce sont les maisons de disques qui étaient en capacité de publier des contes musicaux sous forme de livre-disque pour la jeunesse. Ces éditions pouvaient se baser sur d'anciens contes traditionnels comme *L'Histoire du Petit Tailleur* des frères Grimm mis en musique par Tibor Harsanyi et illustré par Jacques Poirier ^{Fig.9} ou des contes plus contemporains comme *Piccolo, Saxo et compagnie* de Jean Broussolle mis en musique par André Popp en 1957 ^{Fig.10}. Le disque était au centre de l'objet éditorial. C'est pourquoi le livre était pensé en tant que support de lecture : son format est contraint à celui du disque (généralement 33 × 32 cm) et sa matérialité est composée d'une couverture rigide pour protéger

le disque et de pages souples à l'intérieur. Les illustrations, comme toutes celles des albums jeunesse de cette époque, étaient chargées de couleurs vives. La mise en page des couvertures est à la frontière entre celle des pochettes d'album de cette époque et celle des livres jeunesse : il y a beaucoup d'informations textuelles (descriptif de l'objet, nom de l'auteur et des interprètes, nom de l'illustrateur, prix que le disque a reçu...). Mais l'illustration et le titre de l'histoire font écho à l'imaginaire de l'album jeunesse. Les caractères typographiques des titres donnent des indices quant au sujet de l'histoire. *L'histoire du Petit Tailleur* est écrit dans un caractère typographique proche du style Gothique écrit en noir, ce style évoque l'écriture manuscrite du Moyen Âge. Au contraire, les caractères typographiques de *Piccolo Saxo et compagnie* sont désorganisés sur la ligne de base, ils semblent danser et chaque caractère est d'une couleur différente, ce style évoque la danse, l'entrain et la joie.

Dans cette rétrospective des contes musicaux pour les enfants, on observe une progression de la place de l'iconographie, qui s'explique également par une expansion des albums jeunesse en France. Le conte musical était tout d'abord un terme utilisé pour définir un opéra ou une saynète basé sur un conte classique. Il est repris par des projets de collaborations entre auteur et compositeur. Et enfin dans les années 1950, il s'établit en tant que genre littéraire sous forme de livre-disque d'abord dans des maisons de disque, puis dans des maisons d'édition jeunesse.



Fig.10 BROUSSOLLE Jean, POPP André, PÉRIER François, *Piccolo, Saxo et Compagnie* ou *La Petite Histoire d'un grand orchestre*, Paris, Philips, « Livre-disque », 1957, couverture, pages 4-5.

2. UN OBJET
QUI SE LIT
ET QUI
SE REGARDE



UN CONTENU NARRATIF QUI FAIT ÉCHO À LA MULTISENSORIALITÉ

🎵 Le conte musical sous forme de livre-disque s'est peu à peu placé comme un outil d'initiation musicale. Après le conte musical *Piccolo, Saxo et Compagnie* qui ouvre la voie en 1957, d'autres contes originaux sont imaginés exclusivement sous forme de livres-disques, intégrant la musique comme le sujet même de l'histoire.



Fig.11 « Collection Grands compositeurs classiques », Paris, Didier Jeunesse, 2006-2024, couvertures.

Parmi les créations de nouveaux récits autour de la musique, il y a des récits inspirés de la vie de compositeurs célèbres pour faire découvrir leur musique. Les éditions Didier Jeunesse ont créé en 2006 la collection nommée « Grands compositeurs classiques » Fig.11 dans laquelle est racontée la vie des compositeurs de musique classique. On trouve l'histoire de Chopin dans *Monsieur Chopin ou le voyage de la note bleue*, celle d'Éric Satie dans *Monsieur Satie, L'homme qui avait un petit piano dans la tête*, celle de Gershwin dans *Mister Gershwin, les gratte-ciels de la musique*, celle de Jean-Sébastien Bach avec *Monsieur Bach petite suite en famille majeure*, celle de Mozart dans *Monsieur Mozart ou le cadeau des étoiles* ou plus récemment la vie de la compositrice Clara Schumann dans un conte musical au titre éponyme. Par ailleurs, il existe aussi la création de récits imaginés à partir de l'œuvre d'un compositeur.

La collection « Marlène Jobert raconte... » parue aux éditions Atlas contient sur certains tomes la mention « Pour faire aimer la musique de... » ou « Pour découvrir la musique de... » suivi du nom d'un compositeur classique.



Ainsi, le conte musical écrit et raconté par Marlène Jobert



Fig.12 JOBERT Marlène, *Claire Delune, une maîtresse extraordinaire*, « Marlène Jobert raconte... », Grenoble, Atlas, 1994, couverture.

Delune, Une maîtresse extraordinaire en 1994 est un récit original qui met la musique du compositeur Beethoven au centre de l'histoire ^{Fig.12}; *Maman a engagé une sorcière* en 1999 fait découvrir les compositions de Chopin ^{Fig.13} et *L'arbre qui pleure* en 2010 met la musique de Mozart au même plan que celui des personnages ^{Fig.14}. Les titres de ces ouvrages ne parlent pas eux-mêmes de musique. Mais les indications textuelles que l'on retrouve sur la couverture évoquent la dimension musicale de l'album et par cela, la multisensorialité du conte notamment avec les mentions « 1 livre + 1 CD »; la photographie plus ou moins mise en valeur de la conteuse et actrice Marlène Jobert et bien sûr l'indication « Pour faire aimer la musique de [nom du compositeur] ». Bien que

ces trois ouvrages aient été édités plusieurs fois dans la même maison d'édition, la mise en page et le graphisme de la couverture reprennent à chaque fois des codes visuels qui évoquent la multisensorialité. Lors de la première parution des contes de Marlène Jobert en 1999, la photographie de Marlène Jobert



Fig.13 JOBERT Marlène, *Maman a engagé une sorcière*, « Marlène Jobert raconte... », Evreux, Atlas, 1999, couverture.

est au centre du format et entourée d'illustrations provenant du conte musical. Parmi elles, on distingue des notes de musiques colorées. Dans les années 2010, un changement éditorial réduit la taille de la photographie de la conteuse. Elle se situe dans un cercle toujours au milieu de la couverture entouré des deux personnages principaux de l'histoire. L'aplat coloré est parsemé de notes de musique dans une sous-teinte de la couleur de l'ouvrage. Enfin dans les années 2015, une réédition de ces mêmes récits place la figure de Marlène Jobert dans un petit cercle en haut à droite et met l'illustration en pleine page. La représentation des notes de musique a disparu mais derrière le titre jaune de l'ouvrage figure une portée blanche. Une évocation discrète mais bien présente à la dimension musicale peut se lire juste au-dessus de la mention en capitale du compositeur qui accompagne le conte « MOZART ».

La création d'un récit utilisant les musiques classiques de compositeurs célèbres se place comme un moyen didactique de donner une première culture musicale classique à l'enfant, qu'il n'aurait pas pu avoir sans l'aspect multisensoriel du conte musical. La musique à l'état sonore se place comme un personnage dans le récit, lorsque l'enfant lit le récit sans avoir accès au contenu sonore, certains passages manquent de sens. Dans le conte musical *Claire Delune, une maîtresse extraordinaire*, un passage évoque un morceau de Beethoven joué par le papa.

Dans la version audio du livre, l'enfant peut entendre le morceau au piano joué. La conteuse s'arrête après avoir dit « Plus tard, elle entendit son papa jouer du piano » puis on entend un extrait de la musique qui est ensuite décrite dans le texte ^{Fig.15}. Ici la musique n'est pas qu'un simple accompagnement sonore pour soutenir l'histoire, mais un élément faisant partie intégrante du récit.



Fig.14 JOBERT Marlène,
L'arbre qui pleure, « Marlène Jobert raconte... », Evreux, Atlas, 2010, couverture.



Fig.15 JOBERT Marlène,
Claire Delune, une maîtresse extraordinaire, 1994, page 14.



La musique classique n'est pas la seule à mériter la place d'un sujet de récit à part entière. Le conte musical devient un support pour découvrir tous les genres de musiques ainsi que des sonorités d'autres cultures. La collection « Mes premières

découvertes de la musique » de Gallimard Jeunesse s'intéresse à de nombreux styles musicaux (jazz, rap ou rock) et comprend une sous-collection intitulée « À la découverte des musiques du monde ». Dans ces contes musicaux, les récits et le contenu musical sont directement inspirés d'un pays en particulier. Par exemple, *La musique indienne, La danse du démon* de Muriel Bloch et illustré par Allegra Agliardi en 2010, raconte l'histoire d'un jeune indien et sa rencontre avec un démon sur un contenu musical aux sons d'instruments traditionnels indiens (sitar, flûte, grelots ou tabla). Sur la couverture, aucun indice graphique n'évoque la musique ou une dimension multisensorielle mis à part le titre de

Fig.16 BLOCH Muriel, AGLIARDI Allegra, RAÏS Asil, *La musique indienne, la danse du démon*, Paris, Gallimard Jeunesse Musique, 2010, couverture.

l'ouvrage qui indique en gros caractères blancs « La musique indienne » ainsi que la représentation d'un CD en haut à droite avec la mention « 1 livre CD audio » ^{Fig.16}. L'illustration d'un jeune garçon et d'un démon est dans un cercle jaune au centre du format, forme qui évoque encore une fois le CD que l'on retrouve à l'intérieur. Sur le fond, un motif floral fait ressortir l'illustration et le titre de l'ouvrage.

Contrairement aux contes musicaux de Marlène Jobert, le lecteur n'est pas face à une représentation traditionnelle de la musique par l'usage du symbole de la note de musique. Le nom de la collection présente dans le contour jaune de l'illustration ainsi que le mot « musique » dans le titre de l'ouvrage évoque tout de suite la dimension sonore de l'objet. Ces contes musicaux se présentent comme des supports d'initiations au monde sonore où la musique est le sujet même de l'histoire. Le récit et le contenu sonore sont intrinsèquement liés, dans des passages où la musique peut devenir le récit en lui-même.

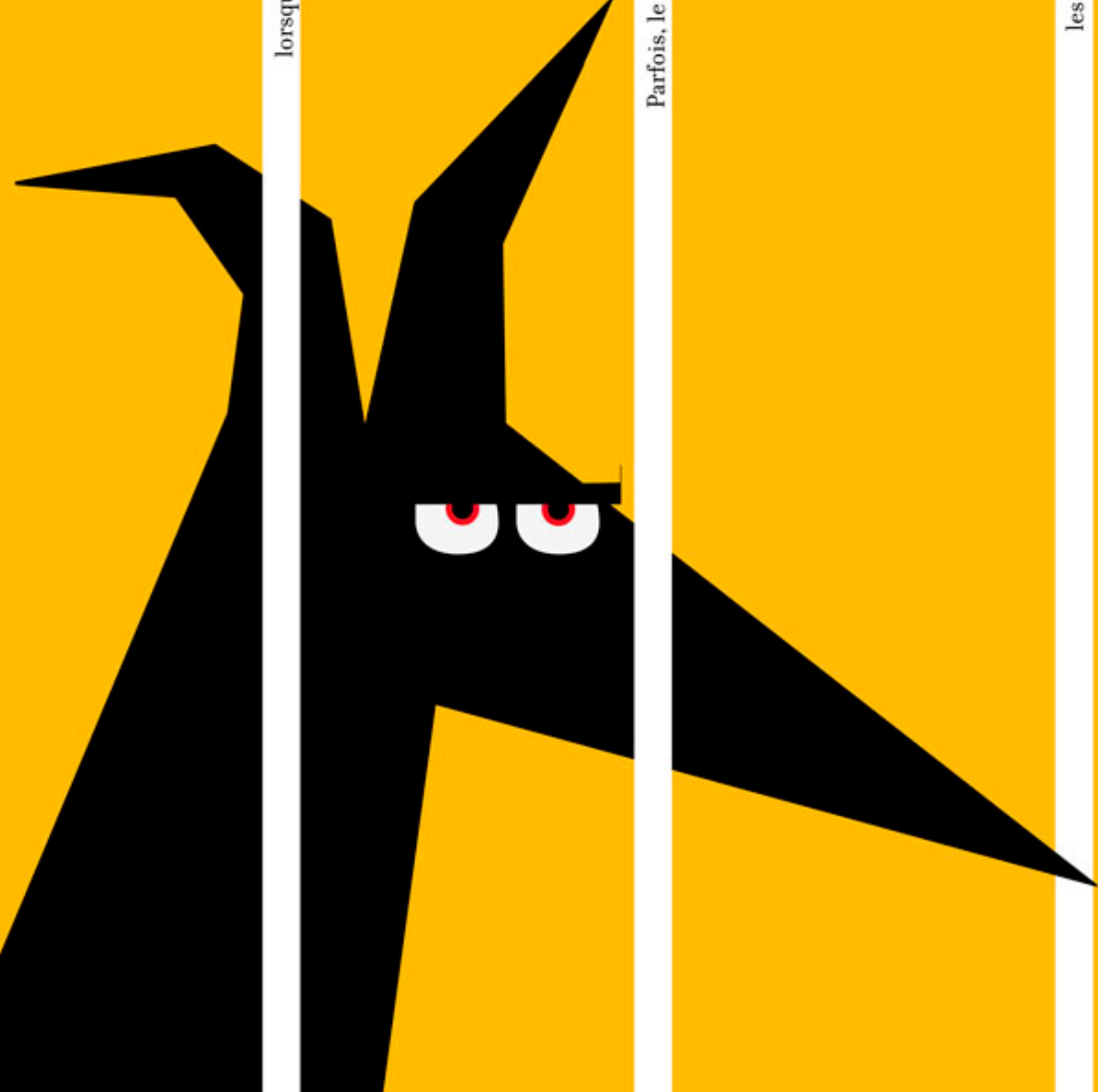
Le contenu narratif peut se focaliser sur la musique ou bien sur un autre sujet pour transmettre des histoires, des valeurs ou des informations aux enfants. Dans chaque cas, le récit est imaginé à destination des enfants et pour cela, il doit être vivant et parlant. C'est pourquoi, la majorité des contes musicaux contiennent beaucoup de dialogues ou de descriptions (intégrant des présentations de personnages au début du récit) qui permettent à l'enfant de bien comprendre l'intrigue. Par exemple, pour une bonne compréhension de l'histoire de *Pierre et le Loup* de Sergueï Prokofiev, le compositeur a imaginé une présentation



Fig.17 PROKOFIEV
Sergueï, *Pierre et le loup*,
2015, page 1.

des personnages au début du récit pour assimiler l'association d'un instrument et d'un personnage. Dans l'édition de Didier Jeunesse en 1995 (et réédité en version enrichie en 2015), le contenu narratif fait écho dès la première page du livre à la multisensorialité en intégrant le nom du personnage, sa représentation illustrée, le nom de l'instrument qui le représente et un extrait sonore du son de cet instrument dans l'enregistrement **Fig.17**.

Ainsi, le contenu narratif est le premier support pour transmettre l'histoire à l'enfant. Il peut faire écho à une certaine multisensorialité en prenant comme sujet principal de l'histoire la musique. La lecture de ce contenu narratif se fait donc par la lecture du texte mais aussi par les autres dimensions du conte musical, comme sa mise en page.



lorsque nous entendrons cette triste mélodie.

Parfois, le loup furieux tentera, en vain, d'arracher

les barreaux de sa cage : ce sont toujours les

UN RÉCIT QUI SE LIT AUSSI À TRAVERS SA MISE EN PAGE

 La lecture et la compréhension du récit se fait également avec la mise en page de celui-ci. En effet, le caractère typographique utilisé, les couleurs, les éléments graphiques ponctuels, le format de l'ouvrage, la gestion de l'espace et l'emplacement du texte sont des paramètres importants dans la relation entre le lecteur et le récit et vont influencer l'expérience de lecture et d'écoute de l'enfant. Sur ce plan, la chercheuse et formatrice en littérature de jeunesse Sophie Van der Linden nous dit que :

**« Lire un album relève assurément
d'une formation particulière du lecteur
passant par une pleine compréhension
de l'ensemble des codes
convoqués par ce type
d'ouvrage et ne peut
se restreindre aux dis-
cours respectivement
véhiculés par le texte
et les images. »²⁶**



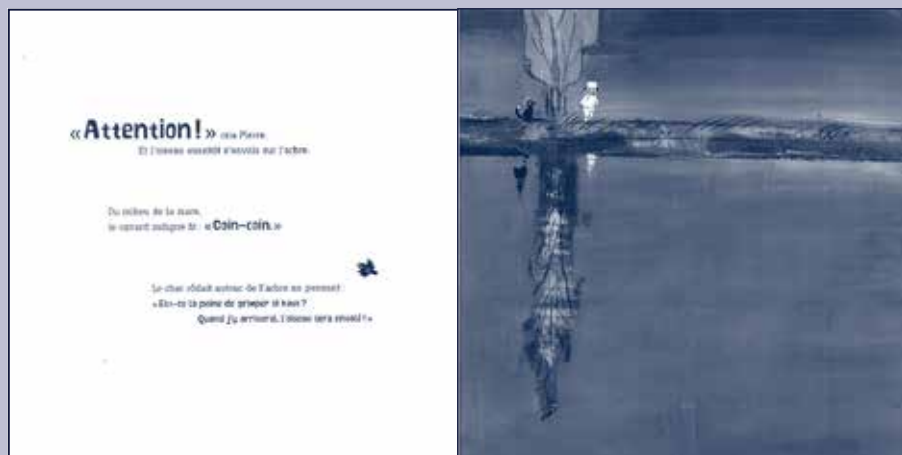
²⁶ VAN DER LINDEN Sophie, « L'album, entre texte, image et support », *La Revue des livres pour enfants*, n°214, L'analyse des livres d'images, 2003, pages 59-68.



Sophie Van der Linden affirme que c'est l'ensemble du dispositif qui va permettre une transmission juste de l'histoire. Le travail graphique et la mise en page du texte du conte musical *Pierre et le Loup* de Sergueï Prokofiev édité chez Didier Jeunesse sont particulièrement pertinents avec ce propos. La mise en page de chaque double-page fonctionne par un système de variants, invariants. Nous allons analyser ce système à travers les double-page 9-10, 13-14 et 17-18.

COMPOSITION

Chaque double-page est composée d'une page de texte à gauche et d'une illustration pleine page sur la page de droite.



PAGE DE TEXTE

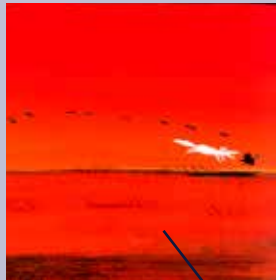
PAGE D'ILLUSTRATION
TOUJOURS EN PLEINE PAGE

COULEURS

La cohérence graphique entre les deux pages se place au niveau des **couleurs**. Sur chaque page illustrée, l'illustrateur utilise une couleur dominante par un aplat de peinture. Cette couleur donne le ton du récit de la page et permet au lecteur de s'y plonger immédiatement.



Ici, la couleur **bleue** est utilisée pour évoquer l'environnement de ce passage : la **mare**. Le bleu fait aussi référence à la hauteur de l'arbre ou se situe l'oiseau et l'immensité du **ciel**. Tous les personnages regardent le haut de l'arbre qui est en hors-champ, mais que l'enfant peut voir grâce à son **reflet** dans la mare.



Sur les autres double-pages, le vert est la couleur dominante lorsque les personnages évoqués ne sont que des **animaux** et qu'ils interagissent près de la **mare**. Le rouge quant à lui est utilisé lors de **passages inquiétants** comme ici pour la course entre le loup et le canard.



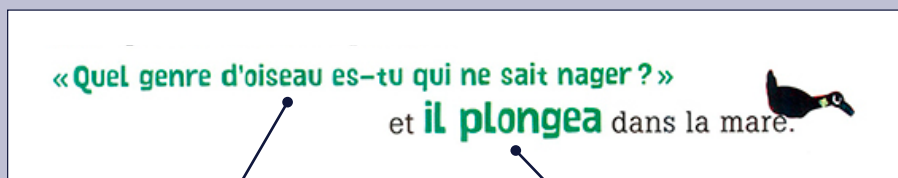
LA COULEUR DES MOTS

La couleur dominante se retrouve dans le texte.



Chaque premier mot de la page est inscrit dans cette même couleur et dans un caractère typographique plus **grand** et **gras** que celui du texte de labeur. Cet usage peut indiquer le **début du paragraphe** ou bien mettre l'accent sur l'importance et la **signification** d'un mot dans l'histoire. Le changement de couleur, de taille et de style de caractère va donner de **l'importance** au mot et inciter le lecteur à donner une **intonation différente** lors de la lecture.

La couleur sert également de **guide** dans la lecture.



Elle peut signaler un dialogue.

Elle peut aussi mettre l'accent sur l'action d'un personnage.

PLACEMENT DU TEXTE

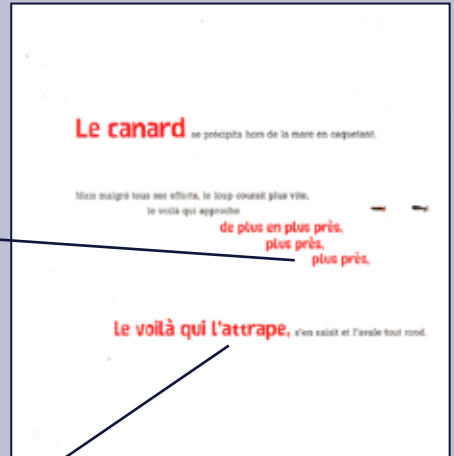
Le placement du texte sur la page a également un sens avec sa signification.

Dans la page de texte 17, la **répétition** de l'expression «plus près» va créer une tension dans le texte.

de plus en plus près,
plus près,
plus près,

Le **suspens** qui retombe dans la dernière phrase, avec un retour à la ligne et le mot «l'attrape» de nouveau écrit en **rouge** et dans un corps supérieur.

Le voilà qui l'attrape,



Ici la mise en page du texte joue aussi un rôle dans la lecture: la répétition de l'expression est inscrite de plus en plus vers le centre du livre. L'œil du lecteur associe l'action du loup qui se rapproche à l'illustration qui le représente.

Tous ces procédés de mise en page vont donner un ton théâtral à la lecture de l'histoire en mettant l'accent sur certains mots qui serviront de repères au lecteur et en guidant l'œil du lecteur pour une compréhension littéraire plus rapide.



LE RÔLE DE L'ILLUSTRATION

☒ Dans l'histoire de la pédagogie chez l'enfant, l'illustration s'est rapidement présentée comme un support didactique important. Déjà en 1529, le philosophe Érasme parlait du rôle de l'illustration dans les fables et ses atouts pour la mémorisation et l'acquisition du vocabulaire :

« Quant aux fables et aux apologues, il [l'enfant] les apprendra plus volontiers et s'en souviendra mieux si on lui en présente les sujets sous les yeux, habilement figurés [...]. La même méthode sera également valable pour apprendre les noms d'arbres et d'animaux, en même temps que la nature propre à ces êtres. »²⁷

Dans le champ de la littérature jeunesse, l'illustration semble se placer comme un support de compréhension du récit. D'après les études de la chercheuse en psychologie cognitive Valérie Gyselinck :

« Les illustrations facilitent généralement la mémorisation et la compréhension des textes qu'elles accompagnent. L'illustration pourrait remplir une fonction similaire à celle que remplit l'image mentale : l'illustration pourrait contribuer à la construction d'un modèle mental et elle pourrait être un instrument d'instanciation du modèle. »²⁸

²⁷ ÉRASME, « De pueris statim ac liberaliter instituendis », traduction Margolin, *Érasme*, Laffont, 1992, page 534.

²⁸ GYSELINCK Valérie, « Illustrations et modèles mentaux dans la compréhension de textes », *L'année psychologique*, 1996, vol. 96, n°3, pages 495-516.



Pour comprendre comment l'illustration peut faciliter la compréhension du récit, il nous faut étudier le lien entre le texte et l'illustration. Pour Sophie Van Der Linden, la relation entre le texte et l'illustration « s'organise autour de trois pôles » : redondance (les contenus sémantiques se trouvent – totalement ou partiellement – superposés), complémentarité (texte et image participent conjointement à l'élaboration du sens), dissociation (sens du texte et de l'image divergents) »²⁹. Le premier type de relation entre le texte et l'image est la symétrie, lorsque les illustrations transmettent les mêmes informations que le contenu textuel en représentant les personnages, les actions et la narration de manière fidèle. Pour Sophie Van Der Linden cette redondance représente une « sorte de degré zéro du rapport du texte et de l'image, leur mise en relation ne produit pas de sens supplémentaire ».³⁰ On peut en conclure que ce type d'illustration, très fidèle au récit, tend à favoriser une compréhension littérale du texte. On peut faire le lien avec les imagiers, utilisés chez les tout-petits lors de l'apprentissage de la parole ou la lecture.³¹ Ce type d'illustration est aussi régulièrement utilisé dans les classes où les élèves peuvent s'appuyer sur les images pour comprendre le texte.



²⁹ VAN DER LINDEN Sophie, « L'album, le texte et l'image », *Le français aujourd'hui*, n°161, 2008, pages 51-58.

³⁰ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.

³¹ À la fin du XIX^e siècle, la pédagogie scolaire fait massivement appel aux images et l'imagier fait son apparition dans les écoles notamment grâce aux pédagogues Marie Pape-Carpentier et Pauline Kergomard. Il s'agit d'un livre d'images isolées ou séquentielles généralement légendées qui permet l'acquisition du langage et du vocabulaire et prépare l'enfant à l'apprentissage de la lecture.

UNE SYMÉTRIE ENTRE LE TEXTE ET L'ILLUSTRATION

Dans le cas du conte musical *Pierre et le Loup*, le lecteur fait face à ce type de relation entre le texte et l'illustration déjà sur la couverture de l'ouvrage.



Le titre est inscrit en grandes lettres blanches. Il fait directement référence aux deux personnages visibles en dessous.

Un jeune garçon et un loup se cachent derrière un tronc. L'arbre occupe tout l'espace de la page. Les personnages sont peints en blancs afin de les rendre visibles et de les associer directement au titre.



On a une présentation des deux protagonistes principaux du récit :



Mais aussi un avant-goût du contexte et de l'ambiance dans lesquels l'histoire va se dérouler. L'arbre et l'aplats vert symbolisent la nature, l'environnement extérieur et le fait que les personnages soient cachés donne un avant goût de suspens.



Dans la suite de l'ouvrage, on retrouve également un type de relation symétrique entre le texte et les illustrations.

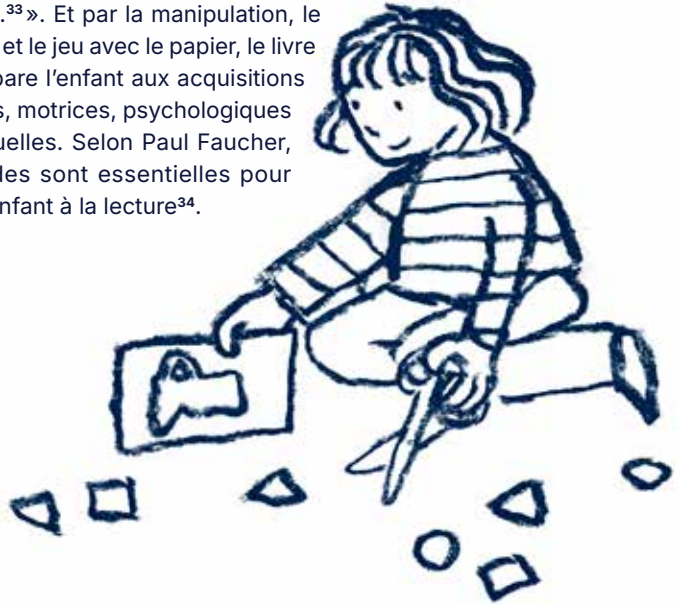


Dans la première double-page, chaque mot du récit est représenté graphiquement au sein de l'illustration.

Le « beau matin » est représenté avec un soleil bas dans le ciel, on trouve « petit Pierre » en tout petit en bas à droite de la page, « ouvrit la porte du jardin » avec le jardin en haut à gauche et la porte restée ouverte et « les grands prés » avec un aplat vert qui prend une place majeure dans la page. L'alternance page texte et page illustrée amplifie également cette symétrie que l'on retrouve dans d'autres double-pages du conte musical. Ce type d'illustration favoriserait donc une compréhension littérale du récit.



Cet usage de l'illustration comme support de compréhension se retrouve dans d'autres méthodes pédagogiques. Parmi elles, « l'abécédaire à figure » est l'une des plus anciennes avec les travaux de Comenius et son *Orbis sensualium pictus* (*Tableau du monde sensible*) paru en 1658. C'est un petit livre en allemand et latin utilisé pour l'apprentissage de la lecture et du langage illustré avec 150 planches didactiques. Puis les Albums du Père Castor, lancés par Paul Faucher³² aux éditions Flammarion en 1931, avec *Je découpe* et *Je fais mes masques*, utilisent l'image de manière plus active dans l'expérience de lecture de l'enfant ; elle se situe « au cœur du dispositif, conçu par l'éditeur [...] comme un vecteur ancestral de culture, capable de stimuler à lui seul toutes les facultés de l'enfant : sensibilité, imagination, intelligence.³³ ». Et par la manipulation, le découpage et le jeu avec le papier, le livre illustré prépare l'enfant aux acquisitions sensorielles, motrices, psychologiques et intellectuelles. Selon Paul Faucher, ces aptitudes sont essentielles pour préparer l'enfant à la lecture³⁴.



³² Paul Faucher (1898-1967) est un pionnier de l'Éducation nouvelle et fervent connaisseur de la pédagogie active.

³³ SIMON-OIKAWA Marianne, RENONCIAT Annie, *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, page 70.

³⁴ RENONCIAT Annie, *VOIR/SAVOIR, la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé (du XVI^e au XX^e siècle)*, Institut National de recherche pédagogique, Musée National de l'Éducation, journal de l'exposition VOIR/SAVOIR.



En 1914, le pédagogue Ovide Decroly imaginait déjà des *Jeux Éducatifs* pour le développement intellectuel et moteur de l'enfant. Ces jeux étaient entièrement basés sur l'image figurée :

« C'est dans cette intention que nous avons généralement évité, dans la confection de nos exercices toutes les formes géométriques abstraites pour les remplacer par des formes vivantes qui, outre la notion sensorielle, rappellent à l'enfant des actes ou des objets connus, et sont par conséquent capables d'exciter son intérêt et son attention. »³⁵

Autrement dit, cette méthode incarne un élément abstrait dans l'image d'un élément concret pour favoriser sa compréhension et sa mémorisation. C'est également ce sur quoi se base la psychopédagogue Claude Huguenin³⁶ dans la méthode des *Alphas* créée dans les années 2000 : la lettre (élément abstrait) est représentée dans la forme d'un animal ou d'un objet commençant par cette première lettre. Dans tous ces dispositifs, on trouve un lien étroit entre l'illustration et sa signification ou le texte qui l'accompagne pour favoriser la compréhension.

Mais l'illustration et le texte peuvent également être complémentaires et non pas uniquement symétriques. Dans ce cas, ils apportent chacun des informations singulières pour une interprétation globale de l'histoire. Dans le conte musical *Monsieur Django & Lady Swing* de Bernard Villiot, la relation entre le texte et l'image est complémentaire. Ils apportent chacun des informations singulières pour une interprétation globale de l'histoire.

³⁵ DÉCROLY Ovide, *L'initiation à l'activité intellectuelle et motrice par les jeux éducatifs : contribution à la pédagogie des jeunes enfants et des irréguliers*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé, 1914, page 14.

³⁶ Claude Huguenin est psychopédagogue spécialisée dans la rééducation du langage écrit.

L'illustrateur Thibault Prugne a pris le parti d'illustrer qu'une petite partie du texte. En effet, le premier personnage évoqué, Léo, n'est pas représenté. Toute l'action de l'intrigue non plus. Mais l'illustrateur rend visible simplement la phrase : « Assis dans l'arrière boutique, Django Reinhardt en personne accorde



Fig.18 VILLIOT Bernard,
*Monsieur Django & Lady
Swing*, 2017, page 1.

une guitare »^{Fig.18}. Il faut tourner la page pour découvrir l'illustration de Léo et Monsieur Stradivari. Cependant, cette première illustration est efficace pour l'immersion du lecteur dans l'histoire. En représentant le musicien en plan rapproché à la taille, l'illustrateur appelle immédiatement le registre cinématographique. Le jeu de lumière et de couleurs participe à cet effet : la gamme colorée proche du sépia évoque le style des anciennes photographies des années 1920. La technique graphique utilisée est très réaliste.

Tous ces procédés ancrent le lecteur dans le cadre spatio-temporel de l'histoire dès les premières pages qui présentent une illustration sur une double-page (ce qui n'est pas le cas de toutes les illustrations du livre). Sur ce point, le chercheur au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) Gérard Bertrand nous dit :

« L'image peut se présenter à nous sous la forme d'un récit ; elle peut organiser ses éléments de représentation de manière à suggérer au spectateur les rapports logiques qui unissent les objets représentés et justifient leurs places respectives dans la composition ; elle peut par conséquent dresser les cadres spatio-temporels sans quoi toute appréhension, toute intelligence du récit serait impossible. »³⁷

³⁷ BERTRAND Gérard, « L'image dans le livre pour enfants », *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, n°19, Les biographies - L'image, 1970, page 25.



Cette immersion est présente tout au long des illustrations du récit. Les vêtements portés par les personnages évoquent la mode des années 1920 ^{Fig.19}. Le lieu est également évoqué par l'architecture des bâtiments de Paris ou encore le Sacré-Cœur de Montmartre représenté sur la page 10 ^{Fig.20}.



Fig.19 VILLIOT Bernard,
Monsieur Django & Lady Swing, 2017, pages 3-4.

Contrairement au conte musical *Pierre et le Loup*, le travail graphique du contenu textuel ne joue pas un rôle décisif dans sa compréhension: il n'y a pas de «jeux graphiques ou typographiques» ou de mise en page particulière. L'ensemble du texte est toujours inscrit sur la page de gauche tantôt en haut tantôt en bas de la page dans une police de caractère qui rappelle le style Garamond. Elle est écrite en rouge sur fond blanc et blanche sur fond sombre. Une lettrine est présente au début des paragraphes de chaque page.



Mais le lendemain, le cœur gros, Léo se rend chez son ami Sordano.
«Tu es, fais une tte, Côme ça va?»
«Désolé ne peut!»
«Ma, c'est normal, les musiciens sont et souvent au gré de leurs engagements.
Ce n'est pas comme toi qui fais les depuis des décennies.»
Mais la bienveillance du bohéme ne dissipe pas la tristesse de Léo.
Un jour, une dans le coin de son quartier comme un chien abandonné.
Il aimerait se jeter dans la musique du Macaron,
mais les bruits de la ville le distraient comme une plume dans le vent.
Sordano, quelques notes de guitar glissent dans l'atmosphère d'une porte cochère.
«Early Swing!» s'exclame Léo.
Un jour s'engouffre dans l'atmosphère.
La musique vient de la rue:
Une radio le diffuse quelque part dans les étages.
Les musiciens de guitar sont surpris par les notes instrumentales.
Ils accident si présents que Léo a l'impression d'être au milieu des musiciens.
Il fait signe de les accompagner au violon pour prolonger son rêve de la ville.



Fig.20 VILLIOT Bernard,
Monsieur Django & Lady Swing, 2017, pages 3-4.

Le contenu textuel et la mise en page sont agencés de telle sorte que le récit lu soit perçu comme prioritaire. Sur ce point, Sophie Van der Linden nous dit :

« La mise en page joue en effet un rôle primordial dans l'appréhension prioritaire de l'un ou l'autre des langages.

Si la première page du livre présente une image, si celle-ci occupe l'espace le plus important et qu'elle se situe au-dessus du texte, elle sera nécessairement « lue » avant le texte.

Dans la mise en page « dissociative », si l'image se présente sur la page de droite, le texte sera par contre perçu comme prioritaire. Lorsque texte et image cohabitent sur l'espace de la page, l'ampleur du texte, sa disposition et sa présentation agiront également sur son appréhension. »³⁸

On pourrait croire que cette mise en page dite « classique » du texte n'a aucun impact sur la lecture. Mais l'agencement du texte, son placement sur la page et la police de caractère utilisée, tendent à nous faire comprendre que ce livre s'adresse à un lecteur qui accorde de l'importance au texte, à un lecteur qui est en capacité de comprendre l'histoire sans s'appuyer sur une iconographie fidèlement symétrique au récit. Ici, l'iconographie fait appel à l'interprétation du lecteur en omettant de représenter des informations de l'histoire.

³⁸ VAN DER LINDEN Sophie, « L'album, le texte et l'image », *Le français aujourd'hui*, n°161, 2008, pages 51-58.



Cette iconographie semblerait favoriser la compréhension interprétative du lecteur, cependant dans les albums jeunesse, ce type de relation entre le texte et l'image n'est pas appropriée pour un jeune enfant, qui ne saurait pas encore lire.

« La "complémentarité" recherchée par certains auteurs-illustrateurs, qui font suivre à l'illustration et au texte des cheminements étanches l'un à l'autre, en évitant toute redondance, engendre certaines difficultés de compréhension. »³⁹

L'âge de l'enfant et sa capacité de lecture est donc un facteur important dans la compréhension d'un album jeunesse. Pourtant, nous verrons plus tard que le conte musical, par sa dimension sonore, peut pallier ce facteur d'âge et permettre une compréhension du récit par un enfant non encore lecteur.



³⁹ CANUT Emmanuelle, VERTALIER, Martine, « Lire des albums : quelle compréhension et quelle appropriation par les élèves de maternelle ? », *Le français aujourd'hui*, 2012/4, n°179, 2012, pages 51-66.



3. UN OBJET QUI S'ÉCOUTE



UN CONTENU SONORE: VOIX, BRUITAGES ET MUSIQUE

🎧 Accessible à travers un CD, un QR-code ou un lien web, le contenu sonore du conte musical comporte une lecture du conte, une musique (composée pour l'histoire ou déjà existante) et parfois des bruitages. Ces éléments sonores peuvent se superposer, s'alterner ou se répondre. Ils constituent la dimension auditive du conte musical. Le texte lu nécessite la qualité d'un conteur. Le respect de la ponctuation, la respiration, l'accentuation de mots importants et l'interprétation du texte vont rendre le texte plus vivant mais pas seulement. De nombreuses recherches sur l'amélioration de la compréhension d'un texte par son écoute ont été menées depuis l'émergence des livres-audios.⁴⁰ Selon Robert Francès, le texte lu favorise « l'intelligibilité du texte [...] par une diction intelligente » et « l'apprentissage de la lecture » mais sert aussi de « modèle de diction » pour les enfants. Autrement dit :

**« Comprendre, lire, parler
peuvent donc s'appuyer
sur l'usage du [livre-]
disque⁴¹, à condition que
le choix en soit fait avec
discernement.⁴² »**



⁴⁰ Par exemple, les recherches de Ruth Cox Clark en 2007 montrent que le livre audio permet aux enfants d'interagir avec un livre, de comprendre son contenu, d'être critiques, d'utiliser leur imagination, de faire des liens avec d'autres œuvres tout en développant leur compétence à l'écoute. CLARK Ruth Cox, "Audiobooks for Children Is This Really Reading", *Children & Libraries*, 2007, pages 49-50.

⁴¹ Ici, le livre-disque évoque à la fois les contes musicaux et les livres de chansons.

⁴² ROBERT Francès, « La musique pour enfants », *Enfance*, tome 9, n°3, 1956, pages 220-224.



Dans *Pierre et le Loup*, la lecture par l'acteur Michel Galabru est particulièrement adaptée à l'histoire : la diction est fluide et articulée laissant une place à l'interprétation de chaque mot. Il n'hésite pas à prendre une petite voix aiguë lorsqu'il parle de l'oiseau ; au contraire sa voix devient grave et lente lorsqu'il évoque les chasseurs.

L'accent du conteur ou l'usage d'un vocabulaire dans une autre langue peuvent ancrer l'histoire dans un contexte géographique et culturel comme pour le conte musical *Mahboul le sage* ^{Fig.21} raconté par Halima Hamdane paru aux éditions Didier Jeunesse en 2022⁴³. L'accent de la conteuse algérienne et l'usage de mots arabes accentuent l'immersion dans un conte traditionnel algérien.

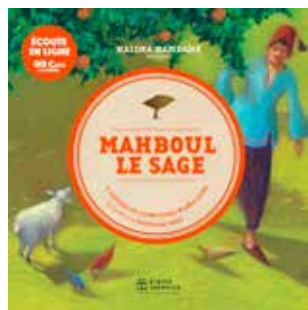


Fig.21 HAMDANE Halima, NOVI Nathalie, *Mahboul le sage*, Didier Jeunesse, 2013, couverture.

Lorsqu'il y en a, les bruitages se présentent comme des indices narratifs au sein de l'histoire. Ils installent l'histoire dans un contexte spatial et favorisent l'immersion dans l'environnement. Par exemple, dans *Monsieur Django & Lady Swing*, la piste 9 nommée *Porto Cabello* commence par des bruits d'eau et de mouettes. Ici, le bruitage pourrait remplacer l'illustration si le conte musical était seulement écouté. Grâce à l'écoute, l'enfant comprend que l'action se déroule sur un port, sans avoir recours à l'illustration de l'emplacement.

Les bruitages peuvent avoir une fonction de guide dans la lecture, notamment lorsque le lecteur ne sait pas lire. Certains contes musicaux intègrent le retentissement d'une cloche pour indiquer à l'enfant qu'il faut tourner la page. Les célèbres contes musicaux de Walt Disney, publiés à partir de 1953 sous le premier tome *Peter Pan* ^{Fig.22}, utilisent ce procédé dans toutes ses parutions. Le conteur indique au début de l'histoire : « Vous saurez que le moment est venu de tourner la page lorsque vous

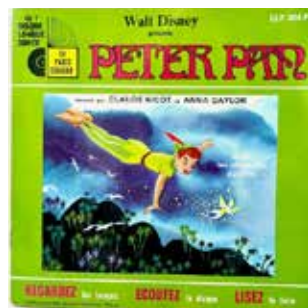


Fig.22 DISNEY Walt, NICOT Claude, GAYLOR Anna, *Peter Pan*, Le petit Ménéstrel, 1953, couverture.

entendrez la fée clochette faire tinter ces petites cloches comme ceci. ». Ce petit son de cloche a marqué les esprits et était très apprécié par le jeune public, à un tel point que la production l'a gardé pour chacun des tomes ainsi que pour les rééditions sous forme de livre-compact au début des années 1990.

⁴³ HAMDANE Halima, NOVI Nathalie, *Mahboul le sage : 3 contes et comptines marocains*, Paris, Didier Jeunesse, 2022.

Plus récemment la collection de magazines *Les Belles Histoires* parue chez Bayard Presse, intégrant un CD pour une lecture écoutée, utilise le son d'une « page qui se tourne » pour indiquer à l'enfant qu'il faut tourner la page pour continuer l'histoire. Ces bruitages fonctionnels sont particulièrement appréciés chez les enfants, ils rendent leur écoute active.

La musique, quant à elle se présente, comme illustration du récit. Dans son article, Robert Francès nous dit :

« Dans ce genre de conte musical [...] il faut voir un moyen de faire accéder l'enfant à la musique par la représentation. La musique à programme est déjà un peu plus détachée de l'argument littéraire qui lui sert souvent, de prétexte ou de thème général d'inspiration. Dans le poème symphonique, on n'est jamais très sûr que le titre corresponde à une intention représentative précise et constante du musicien. Ici, dans le conte musical, on peut, sans crainte de commettre crime de lèse-musique, offrir au jeune public une musique "qui veut dire quelque chose", à partir de quoi il sera peu à peu séduit par la manière dont elle le dit, avant de trouver un intérêt dans la matière et la forme sonores en tant que telles. »⁴⁴

Généralement, la musique des contes musicaux représente de manière significative les éléments du récit. Contrairement à la musique à programme ou au poème symphonique, où le lien entre texte et musique reste flou, le conte musical assume pleinement une musique qui « dit quelque chose ».

⁴⁴ ROBERT Francès, « La musique pour enfants », *Enfance*, tome 9, n°3, 1956., pages 220-224.



Elle accompagne le texte et appuie les propos, les émotions et sensations transmis par celui-ci. Elle intervient ainsi dans le récit comme un élément de compréhension et peut ainsi pallier des problèmes de compréhension d'une histoire pour un public trop jeune. En 2017, l'étude de la chercheuse en éducation Cécile Bertholier a montré que :

« Utiliser la mise en musique pour un travail de lecture améliore la compréhension du texte. Il y a donc un lien entre la musique et la lecture, et plus précisément la construction d'un paysage sonore et la compréhension d'un texte. »⁴⁵

Cette compréhension passe par la fonction illustrative de la musique. Dans *Pierre et le Loup* Sergueï Prokofiev illustre les actions des personnages avec des thèmes musicaux précis joués par l'instrument ou le groupe d'instruments qui représentent ce personnage. Lorsque l'oiseau « voltige » autour du loup, les flûtes jouent un petit thème gai et rapide qui fait penser aux battements d'ailerons et aux rebonds que peut faire l'oiseau. L'enfant peut facilement comprendre le mot « voltiger » par l'écoute de ce passage. Celui-ci est suivi par le thème du loup qui « saute furieusement » ; les cors jouent alors des notes brèves, saccadées et graves pour illustrer ce saut. Ces subtilités sonores permettent également à l'enfant une immersion complète dans le récit, tout en sensibilisant petit à petit son oreille à la musique du style joué.

Ces trois caractéristiques sonores s'associent pour offrir au lecteur une expérience de lecture tout à fait singulière car il est entièrement immergé dans le récit. On note également que le travail autour du paysage sonore (bruitage et musique) qui entoure la lecture du conte peut remplacer la présence de l'illustration visuelle lorsque le conte musical est seulement écouté.

⁴⁵ BERTHOLIER Cécile, *La mise en musique d'un texte : un moyen d'améliorer la compréhension en lecture ?*, Grenoble, Institut national supérieur du professorat et de l'éducation (académie de Grenoble), mémoire de Master, 2017.





L'INTERACTION ENTRE LE SON ET LE VISUEL

☞ La relation entre l'image et le son a été étudiée de nombreuses fois. Beaucoup d'artistes ont cherché à abolir la frontière entre le visuel et le sonore. Dans le champ de la pédagogie musicale, l'image illustrée s'est révélée être un outil efficace pour appréhender et apprendre à écouter la musique⁴⁶.

Pour évoquer la musique, le visuel peut faire appel à plusieurs procédés. Tout d'abord, le moyen le plus évident d'évoquer

la musique par les images passe par la représentation des instruments (lorsque le récit parle de musiciens ou spécifie les instruments mais aussi lorsque l'histoire ne les mentionne pas). L'iconographie de *Monsieur Django & Lady Swing* inclut la représentation d'instruments de musique sur chaque page de l'album. Le nom de chaque instrument est mentionné dans le texte. La page 5 fait mention d'une liste

d'instruments du groupe de jazz : « chacun attrape son instrument. Les trompettes, les trombones, les saxophones... »^{Fig.23}. Le contenu sonore illustre cette énumération par un extrait musical des sons que chaque instrument produit. En liant le visuel, le nom et le son de chaque instrument, le conte musical permet une découverte complète des instruments de musique auprès des enfants.

Le Maestro pousse la porte du club et présente l'enfant à son orchestre.

« Messieurs, ce jeune garçon ignore tout du swing.

— Impensable ! Incroyable ! Inimaginable ! » s'exclament les musiciens.

Chacun attrape son instrument.

Les trompettes, les trombones, les saxophones...

Et tous prennent place sur la scène du club.

« Qu'est-ce qu'on joue ?

— *Bolevoille*.

— C'est mon quartier ! » s'écrie Léo, ravi.

Aussitôt le piano donne le tempo.

Fig.23 VILLIOT Bernard,
*Monsieur Django
& Lady Swing*, 2017,
détail page 5.

⁴⁶ Les études de Eva Novotná en 2017 ont montré que : « D'un point de vue pédagogique, la visualisation musicale est l'une des méthodes d'enseignement efficaces utilisant l'activation. Il a été démontré que l'enrichissement du développement des capacités musicales, des compétences et des expériences émotionnelles d'un enfant grâce à des techniques de visualisation a un effet positif sur le développement de sa personnalité musicale, sur sa compréhension du langage musical et sur le développement de son esprit critique. » (traduction personnelle)

NOVOTNÁ Eva, AŠENBRENEROVÁ Ivana, "Visualization of Music and its Application in the Process of Education", *Gramotnost, Pregramotnost a Vzdělávání*, tome 4, n°3, Ostrava, Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2020, pages 25-34.



Fig.24 PROKOFIEV
Sergueï, *Pierre et le loup*,
2015, détails pages 3,
11 et 17.

Dans *Pierre et le Loup*, le récit ne mentionne pas la présence d'instruments. Cependant, comme nous l'avons vu, Sergueï Prokofiev a pensé à faire une liaison du récit avec la musique par les personnages: chaque personnage est représenté par un instrument de l'orchestre. Ainsi, à chaque fois qu'un nouveau personnage entre dans l'histoire, un visuel de l'instrument est représenté dans la couleur dominante de la page, à côté du texte. L'instrument ou la famille de l'instrument est également mentionné.

Par exemple, sur la page 3, lors de la présentation du personnage Pierre, représenté par la famille des cordes, l'illustration en bleu d'un violon est présente ^{Fig.24}.

L'attitude des personnages représentés dans les illustrations évoque également la musique. Dans *Monsieur Django & Lady Swing*, les personnages qui jouent d'un instrument sont représentés les yeux fermés, comme s'ils étaient emportés par la musique qu'ils produisent. Cet effet est intrigant et donne envie au lecteur d'entendre le son créé ^{Fig.25}.



Fig.25 VILLIOT Bernard,
Monsieur Django & Lady Swing,
2017, détails pages 1-24.

Ce procédé de représentation se retrouve dans d'autres contes musicaux comme *Léna et l'orchestre enchanté* paru en 2023 chez Gallimard Jeunesse écrit par Carl Norac lorsque la fillette danse sur la scène sur la musique de l'orchestre ^{Fig.26}; ou encore dans l'ouvrage de Suzanne de Serres *Le chat et le gondolier* paru chez Planète Rebelle en 2015, lorsque le personnage écoute le chant de la *Signora* ^{Fig.27}.

Ces représentations se retrouvent lorsque le personnage de l'histoire et l'enfant qui écoute l'histoire entendent tous les deux la musique évoquée. Cette attitude semble être un indicateur visuel pour signifier à l'enfant que, à cet instant, la musique du conte musical passe du statut d'accompagnateur à celui d'élément narratif dans l'histoire. L'enfant y fait donc plus attention.



Fig.26 NORAC Carl, PELON Sébastien, *Léna et l'orchestre enchanté*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Les Albums musique », 2023, pages 4.



Fig.27 DE SERRES Suzanne, ENZO, *Le chat et le gondolier*, Montréal, Planète Rebelle, 2015, page 16.



Dans d'autres contes musicaux, la musique est symbolisée par des formes abstraites, souvent jaillissant des instruments comme sur les illustrations de *Léna et l'orchestre enchanté* paru

en 2023 chez Gallimard Jeunesse. Ici, des formes bleues, roses et jaunes, créant de nouvelles couleurs par leur superpositions par un effet de quadrichromie, sortent des représentations des instruments lorsqu'il y a un passage musical ^{Fig.28}. Elles évoquent des taches d'encre éparpillées sur la page, et surviennent dans un environnement visuel plutôt gris. Ainsi, elles signifient la « couleur » qu'apporte la musique dans l'histoire.

Ce procédé est très utilisé dans les livres qui parlent de musique mais qui n'ont pas de dispositif audio intégré. Par exemple, le



Fig.28 NORAC Carl, *Léna et l'orchestre enchanté*, 2023, pages 12.

livre d'Hervé Tullet *Oh! Un livre qui fait des sons* paru en 2017 chez Bayard Jeunesse reprend ce système de forme abstraites de couleurs primaires ^{Fig.29}. Dans cet ouvrage, les formes représentent le son que l'enfant peut ensuite produire en lisant le mot ou en se laissant guider par l'interprétation sonore qu'il ressent. Bien qu'il ne comporte pas de dispositif audio, le livre d'Hervé Tullet a une dimension sonore apportée par l'enfant lorsqu'il joue le jeu proposé par la page en question.



Fig.29 TULLET Hervé, *Oh! Un livre qui fait des sons*, Paris, Bayard Jeunesse, 2017, couverture, pages 46-47.



Fig.30 DU BOUCHET
Paule, FREHRING Xavier,
Coco et le poisson Ploc,
Paris, Gallimard
Jeunesse Musique,
2012, couverture.

La représentation visuelle de la musique peut également permettre de porter une meilleure attention au contenu sonore. Tout comme l’imagier favorise l’apprentissage de la lecture, l’imagier sonore est efficace dans la découverte de l’association son et image chez les enfants. En 2000, la maison d’édition Gallimard Jeunesse Musique lance la collection « Coco le Ouistiti ». Ce sont des livres d’éveil où l’on trouve une histoire simple évoquant des bruits, une illustration fidèle au texte et un contenu sonore. Ces trois langages différents convoquent des émotions particulières pour guider l’enfant dans la compréhension de l’histoire, quel que soit son stade de compréhension⁴⁷. Destiné aux enfants de 2 à 4 ans, le contenu sonore est composé du texte lu, de musique et de bruitages. L’enfant « découvre qu’on peut raconter une histoire de plusieurs manières »⁴⁸. La directrice du département Gallimard Jeunesse Musique Paule Du Bouchet nous dit :

**« Ce qui va vers la compréhension
et l’intelligence d’une histoire,
c’est la capacité à mettre en relation
des couleurs, des images, du son, du bruit.
Tous les sens mobilisés ont la même valeur
et tendent vers la même chose :
l’éveil de l’enfant ».**

Dans cette collection, on trouve un lien direct entre ce que l’enfant voit, lit et écoute. Dans *Coco et le Poisson Ploc*, la première double-page est illustrée par le personnage de Coco en face d’un aquarium avec le poisson ^{Fig.30}. Le texte écrit et lu décrit cette scène.

⁴⁷ « Les stades de compréhension chez l’enfant correspondent, selon le psychologue suisse Jean Piaget (1896-1980), à la manière dont l’enfant passe progressivement d’une compréhension fondée sur l’action et les perceptions à une pensée symbolique, puis à une logique appliquée aux situations concrètes, avant d’atteindre la capacité d’abstraction et de raisonnement formel. » MEIRIEU Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF Éditeur, 1987.)

⁴⁸ BLANCHARD Anne, « Le son, c’est toujours de la musique. Rencontre avec Paule du Bouchet », *La Revue des livres pour enfants*, n° 313, Paris, CNLJ-IBBY, 2020, pages 97-100.



Fig.31 DU BOUCHET
Paule, *Coco et le
poisson Ploc*, pages 1-2.

L'accompagnement musical et sonore est composé d'extraits de bruits d'eau et d'une musique lente jouée au piano et à l'alto pour évoquer la nage du poisson, et d'une autre musique plus rapide jouée à la clarinette qui évoque les bulles du poisson. La multisensorialité de cet ouvrage permet à l'enfant une assimilation complète de l'histoire et des sujets qui y sont évoqués. La collection « Mon imagier sonore », parue sous un premier tome en 2010, est basée sur le même système de transmission Fig.32. Cependant, le contenu textuel est restreint à un seul mot représenté par une illustration en pleine page et le contenu sonore correspond à la prononciation du mot suivi du bruit qu'il fait. Tout comme le conte musical, ce système est basé sur la multisensorialité de l'association du livre et d'un CD pour offrir à l'enfant une assimilation complète d'un mot.

Fig.32 TALLEC Olivier,
Mon imagier sonore,
Paris, Gallimard
Jeunesse, 2000,
couverture.



L'association symétrique des mots, de leurs représentations visuelles ainsi que leur sonorité n'est pas nouvelle dans l'histoire de la pédagogie par l'image. Sur les pages 4 et 5 d'*Orbis sensualium pictus* de Comenius datant de 1658, se trouve un abécédaire, présenté sous forme de tableau, que le pédagogue dénomme « alphabet vivant et sonore » ^{Fig.33}. Dans ce dispositif, c'est l'association d'un animal (illustré dans la première

colonne et nommé dans la seconde) et de son cri (qui est représenté par le son d'une lettre de l'alphabet) qui permet une mémorisation de l'animal et son cri et un apprentissage de l'alphabet.

Das Alphabet, das den Kindern bey Anfang ihrer Schullehrung zu gebrauchen.

	Die Krähe krächzet, <i>Corvus l. 1. corniculatus,</i>	aa	Aa
	Das Schaafe blödet, <i>Ovis l. 1. hircus,</i>	bb	Bb
	Der Kuckuck pfeifet, <i>Cuculus l. 1. bident,</i>	cc	Cc
	Der Hühnerpfeifer ruffet, <i>Urupa l. 1. dicit,</i>	dd	Dd
	Das Rind meumet, <i>Bos l. 1. taurus,</i>	ee	Ee
	Der Wind wehet, <i>Ventus m. 1. flans,</i>	ff	Ff
	Die Gans gackert, <i>Anser m. 1. pinguis,</i>	ga	Gg
	Der Mensch hauchet, <i>Or n. 1. hals,</i>	ha	Hh
	Die Maus pfeffert, <i>Mus m. 3. minor,</i>	ii	Ii
	Die Entee schwatzt, <i>Anas l. 3. terrinosa,</i>	kaa	Kk
	Der Wolf heulet, <i>Lupus m. 2. ululans,</i>	la	Ll
	Der Bär brummet, <i>Ursus m. 2. marmoreus,</i>	ma	Mm

Fig.33 COMENIUS
Johann Amos, *Orbis
sensualium pictus*,
Nuremberg, Michael
Endter, 1662, pages 4-5.



L'interaction entre le son et le visuel n'est pas systématiquement vouée à favoriser la compréhension de l'histoire. Elle peut être utilisée simplement pour amplifier les émotions transmises par le récit. Une musique joyeuse et entraînante est souvent accompagnée d'un visuel aux couleurs vives et aux formes dynamiques, où les personnages représentés sont heureux, dansent ou bougent avec entrain (et vice versa). Par exemple, dans le conte musical *Monsieur Django & Lady Swing*, la majorité des musiques que l'on peut entendre sont entraînantes et joyeuses. Elles donnent envie de danser. Des couleurs chaudes aux contrastes forts sont utilisées. Les personnages sont toujours en mouvement. Ils évoquent des sensations de joie, ce qui concorde avec les émotions transmises par la musique.

Dans le conte musical *Pierre et le loup*, il existe une relation symétrique entre le contenu illustré et le contenu sonore du fait qu'ils procurent les mêmes émotions. Dans les doubles-pages 17, 18 et 19, 20, la tension est à son comble lors de l'arrivée du loup. La musique commence par une mélodie lente jouée par les cors. On entend un accompagnement rythmé et saccadé en arrière-plan. Le volume augmente petit à petit ainsi que le tempo. On sent facilement la tension et le suspens de l'histoire grandir au fil de cet extrait sonore. La suite de la piste illustre la course-poursuite entre le canard et le loup. À ce moment, la musique est rapide et de plus en plus aiguë.

Fig.34 PROKOFIEV
Sergueï, *Pierre
et le loup*, 2015,
pages 19-20.

Le canard Le petit qui joue de la main en musique.

Mais quand il se voit effrayé, le loup s'enfuit plus vite.
Le soleil qui approche
de plus en plus près,
plus près,
plus près.

Le voilà qui l'attrape, s'enfuit en l'air et tout s'enfuit.



Ces deux passages musicaux sont accompagnés d'illustrations où la couleur dominante est le rouge. Sur la page 18, les arbres sont noirs ^{Fig.35}. En haut à droite, la maison de Pierre semble

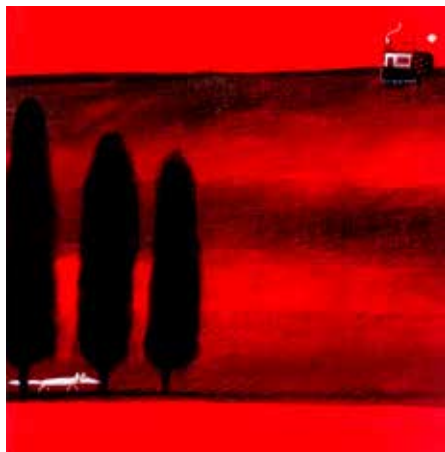
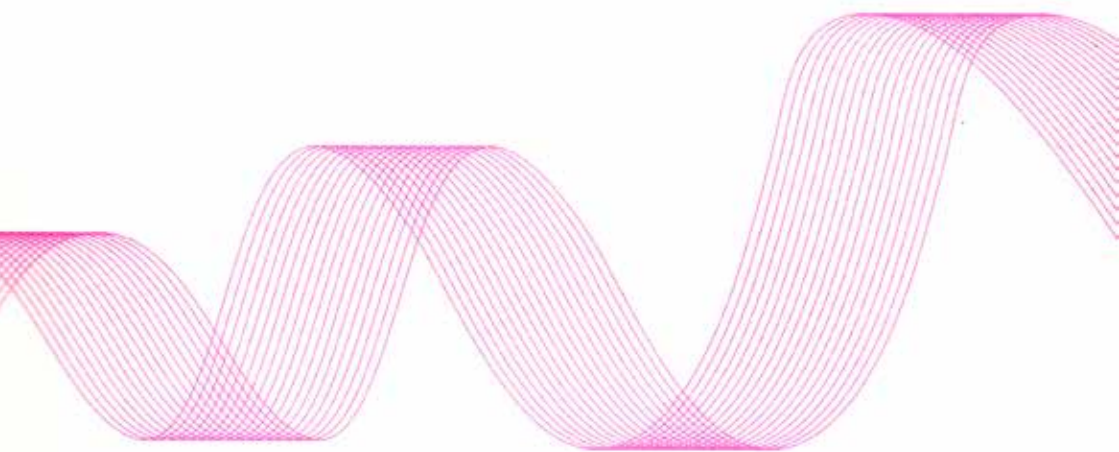


Fig.35 PROKOFIEV
Sergueï, *Pierre
et le loup*, 2015,
pages 18.

toute petite et loin d'accès. Le loup est placé en bas à gauche de l'illustration. On peut s'imaginer tout le chemin qu'il doit parcourir jusqu'à la maison lors de la première partie de la mélodie qui est de plus en plus forte. La double-page suivante garde la couleur dominante rouge ^{Fig.34}. Le texte est mis en page afin d'accentuer la tension présente dans l'extrait : la répétition de l'expression « de plus en plus près, plus près, plus près » est mise en valeur dans une police d'écriture grasse et composée en rouge. Les mots sont placés de plus en plus vers la droite ce qui donne un effet d'accélération dans la lecture. La dernière ligne incarne la retombée de la

tension en revenant à une composition du texte à gauche de la page avec les mots : « le voilà qui l'attrape ». L'illustration sur la page de gauche représente le loup qui court derrière le canard. Il va presque l'attraper, c'est la fin de la course poursuite. Toute cette double-page est imaginée de telle sorte qu'on ressente l'accélération entre les deux personnages. On la lit de gauche à droite avec une mise en page des mots qui nous entraîne à lire plus vite. Des plumes du canard sont représentées sur la page de texte et finissent sur la page illustrée pour nous faire comprendre que les deux personnages courent depuis une longue distance. Ainsi l'illustration de ces double-pages est en parfaite corrélation avec le contenu musical : tous les deux symbolisent la tension et le suspens de l'histoire.

Ainsi, l'interaction entre le contenu visuel et le contenu sonore du conte musical peut guider l'enfant dans la compréhension du récit mais permet aussi d'amplifier l'immersion dans celui-ci et guider son attention sur certains détails importants dans l'histoire.



UN OUTIL D'INITIATION MUSICALE

🔊 Le son du conte musical se retrouve dans l'aspect auditif du CD ou du QR-code, dans les images qui évoquent une musicalité mais également dans des éléments didactiques que l'on retrouve sur certains ouvrages, permettant aux enfants de faire un premier pas dans l'univers de l'apprentissage musical.

Comme le rappelle la commande de *Pierre et le Loup* à Sergueï Prokofiev, le conte musical peut avoir pour vocation d'initier les enfants à l'apprentissage de la musique. Ainsi, certains ouvrages intègrent la représentation visuelle de notions musicales. Le

conte musical a une fonction de médiation visuelle pour la musique.

Comme nous l'avons vu, les personnages de *Pierre et le Loup* sont représentés par un instrument ou famille d'instruments de l'orchestre. Dans l'édition de Didier Jeunesse, à chaque fois qu'un nouveau personnage est introduit, on a une représentation visuelle de l'instrument associé au personnage, et un extrait de la partition du thème joué ^{Fig.36}. Le lecteur est

 **Un** beau matin,
petit Pierre ouvrit la porte du jardin
et s'en alla dans les grands prés verts.

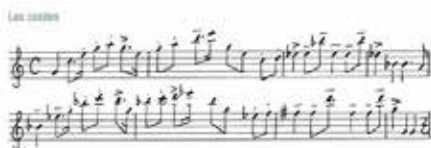


Fig.36 PROKOFIEV
Sergueï, *Pierre et le loup*,
2015, détail page 3.

donc confronté directement à l'extrait sonore, s'il sait lire les notes, ou non. L'écriture de la musique est placée à la suite du texte et semble le compléter. On a donc deux styles d'écriture, en même temps que l'on écoute la succession d'une voix parlée et une mélodie instrumentale.



Fig.37 VAN DE VELDE
Ernest, FRANC-NOHAIN
Marie-Madeleine,
Chantons, dansons :
rondes et chansons
avec accompagnements
faciles, Tours, Mame,
1936.

Même si le lecteur ne sait pas lire les notes, l'image lui donne la possibilité de découvrir comment le compositeur a écrit ce conte aussi bien avec des mots qu'avec des sons. De plus, cet extrait de partition est dessiné à la main et non pas comme les partitions classiques qui utilisent un dessin numérique des notes et des portées. Le lecteur a l'impression de se trouver en face de l'écriture du conte de la main de Sergueï Prokofiev. Ces éléments graphiques font référence aux premières anthologies de comptines pour les enfants qui se sont multipliées dans les années 1930. Parmi ces comptines, on trouve le recueil *Chantons, dansons : rondes et chansons avec accompagnements faciles* paru en 1936 aux éditions Mame par Ernest Van De Velde ^{Fig.37}.

Dans ces ouvrages, l'illustration, le texte et la partition de la mélodie à chanter sont réunis sur une même page. L'illustration a un but esthétique mais sert également de repère visuel en aidant l'enfant à repérer le thème de la comptine ainsi que son emplacement dans le livre. Cependant, la finalité du recueil de comptine diffère de celle du conte musical. Dans le cas de *Pierre et le Loup*, l'extrait de partition n'a pas pour but d'être joué ou chanté. Elle favorise l'immersion du lecteur dans le milieu musical et lui fait découvrir la version écrite de la musique. Les recueils de comptines s'adressent à des lecteurs qui savent déjà lire le solfège, l'inclusion de partition dans le texte est la manière de remplacer la dimension sonore.

C'est le cas du conte musical *La Boîte à Joujoux* de Debussy et Hellé que nous avons analysé précédemment mais aussi du conte musical d'Isabelle Aboulker *Douce & Barbe Bleue* paru en 2003 aux éditions Grand Répertoire Gallimard Jeunesse Musique ^{Fig.38}. Dans son ouvrage, Isabelle Aboulker adapte le conte traditionnel de Charles Perrault en opéra pour les enfants. Le livre publié est le livret d'opéra écrit par Christian Eymery, il contient les paroles des chansons, des illustrations de Gianni de Conno et des fiches pédagogiques à la fin du livre. Ces fiches pédagogiques sont un ensemble de clés de lecture pour enseigner des premières notions musicales à l'enfant. On y trouve des pages d'explications autour des notions clés du livre comme « qu'est-ce qu'un opéra », « qu'est-ce qu'un conte », « qui était Charles Perrault » ^{Fig.39}. Il y a



Fig.38 ABOULKER Isabelle, CONNO Gianni, EYMERY Christian, d'après PERRAULT Charles, *Douce et Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard Jeunesse Musique, « Grand Répertoire », 2002, couverture.

également une fiche de jeux pour découvrir des instruments de l'orchestre avec des pistes sonores et pour apprendre les notions musicales comme « grave », « aigu », « chœur », « soliste », et une proposition de lexique ^{Fig.40}. Et enfin, on y trouve des pages de partitions accompagnées des paroles pour chanter les chansons de l'opéra, accompagnées de la piste musicale ^{Fig.41}.



Fig.39 ABOULKER Isabelle, *Douce et Barbe-Bleue*, 2002, fiches pédagogiques page 40.



Dans ce livre, la partie « pédagogie musicale » est complètement séparée de l'histoire. On ne retrouve aucun élément graphique appartenant au langage musical dans la partie « histoire ». Il

semble que le monde musical s'arrête à la dimension sonore lors de la lecture et de l'écoute du conte. Dans ce conte musical, lorsqu'il y a la présence d'une iconographie appartenant au domaine musical, on constate que celle-ci est généralement séparée de l'iconographie appartenant au domaine narratif.

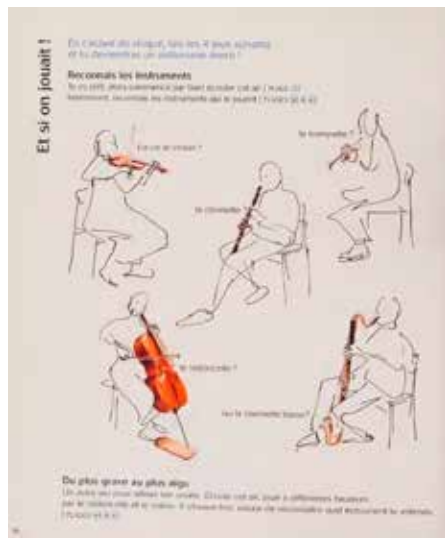


Fig.40 ABOULKER
Isabelle, *Douce et
Barbe-Bleue*, 2002,
fiches pédagogiques
page 46.



Fig.41 ABOULKER
Isabelle, *Douce et
Barbe-Bleue*, 2002,
fiches pédagogiques
page 44.

Les contes musicaux *Pierre & le Loup* et *Le retour du Loup*, racontés par François Morel aux éditions Hélicum en 2014 et 2016, ont essayé de briser cette séparation en proposant une icono-

graphie entièrement composée à partir de signes graphiques provenant des langages musicaux et typographiques.

Ainsi le corps du canard est créé avec une esperluette, le grand-père est composé de la lettre U, le symbole de la clé d'ut est utilisé pour ses lunettes, le chat est créé avec un point d'interrogation ^{Fig.42}.

Avec un système modulaire, les personnages évoluent sur les pages, encadrés par une mise en page du texte qui se fond dans l'illustration. En effet, à la

manière des calligrammes d'Apollinaire, le texte peut prendre la forme des éléments de l'illustration. Par exemple, il symbolise le vol du canard ou de l'oiseau sur les pages 4 et 5 ainsi que la courbure de la colline ^{Fig.43}. Cette courbure renforce la musicalité de la lecture, un autre moyen graphique de représenter visuellement la musique.

Par l'intégration d'éléments visuels appartenant au langage musical au sein de la mise en page ou encore par l'accès à des fiches pédagogiques ou à des informations supplémentaires sur la musique ou sur les compositeurs, le conte musical a une visée pédagogique très claire : permettre à l'enfant d'avoir un premier accès à une éducation musicale.



Fig.42 : PROKOFIEV Sergueï, LYET Pierre-Emmanuel, GORDON, *Pierre & le loup*, Paris, Éditions Hélicum, 2014, couverture.

Fig.43 : PROKOFIEV Sergueï, *Pierre et le loup*, 2014, pages 4-5.



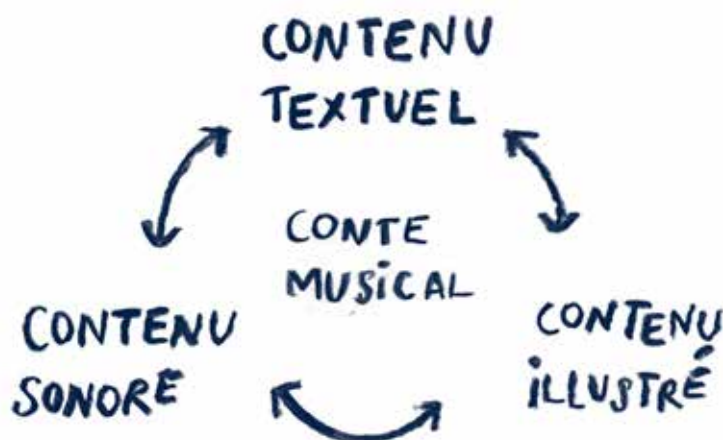
CONCLUSION

À travers ces analyses, nous avons pu comprendre et identifier plus clairement l'objet éditorial qu'on nomme « conte musical » dans le champ de l'édition jeunesse.

Son origine provient de la fin du XIX^e siècle avec l'émergence des opéras et le retour des contes traditionnels. La cible du conte musical s'est peu à peu restreinte aux enfants, avec l'association d'auteurs et de compositeurs qui souhaitaient créer des spectacles mêlant musique et littérature jeunesse. Mais c'est avec l'apparition du livre-disque dans les années 1950 que le conte musical a pris sa forme définitive : un livre associé à un dispositif sonore.

Nous avons identifié les caractéristiques qui font du conte musical un objet multisensoriel. La première caractéristique, qui peut nous sembler évidente, réside dans sa matérialité. Sous forme de livre illustré avec un poids, un format et une matière particulière, le conte musical est toujours manipulé par l'enfant. En cela, on le différencie du livre-audio qui n'a pas de support physique. Par la lecture suivie dans le livre, l'enfant est actif dans son expérience de lecture : il lit, il regarde les illustrations, il écoute et il tourne les pages pour suivre le texte.

Cette association systématique de plusieurs contenus au sein d'un même objet éditorial est la deuxième caractéristique que nous avons analysée. Nous avons pu distinguer le contenu textuel, illustratif et le contenu sonore. Ces différents contenus créent une expérience de lecture chez l'enfant et lui permettent d'appréhender le récit de différentes manières. En effet, la troisième caractéristique du conte musical réside dans la relation entre ces différents contenus.



Nous avons observé que le contenu illustré peut représenter fidèlement le contenu textuel afin de favoriser la compréhension de l'histoire. Dans d'autres cas, ces deux contenus peuvent se compléter, laissant ainsi une place à l'interprétation de l'histoire chez l'enfant.

Les contenus textuels et sonores interagissent dans la partie racontée du contenu sonore. Le texte, écrit et lisible sur les pages du conte musical, se retrouve lu et dicté par la voix d'un conteur professionnel dans l'audio. Cette lecture fluide et juste est une aide pour l'enfant pour comprendre l'histoire et favorise également son apprentissage de la lecture. L'ajout de bruitages permet à l'enfant d'entrer plus facilement dans le contexte du récit. La musique quant à elle est un élément clé de l'histoire. Elle se place souvent comme le sujet principal de l'histoire et apporte une illustration sonore au récit tout en sensibilisant l'oreille de l'enfant à une forme de musicalité.

La relation entre le contenu illustré et le contenu sonore est également importante dans l'expérience de lecture du conte musical. L'enfant associe ce qu'il voit à ce qu'il entend. Cette association permet de renforcer l'immersion de l'enfant dans l'histoire en accentuant les émotions ressenties. La relation entre le contenu illustré et sonore peut aider l'enfant à comprendre et à appréhender le domaine musical en visualisant la forme des instruments qui sont utilisés dans la musique. Notons que cette expérience de lecture peut très bien se faire sans un ou plusieurs de ces différents contenus. Par exemple, le CD, qui apporte le contenu sonore de l'histoire, peut être lu seul, sans avoir accès aux contenus textuels et illustrés. Ceci fait du conte musical un objet modulaire, qui a plusieurs modes d'activation et qui est donc utilisable dans plusieurs contextes.

Enfin, le conte musical peut servir d'outil d'initiation musicale avec les caractéristiques didactiques qui le composent. L'apport d'éléments visuels appartenant au langage musical, ou l'intégration d'informations pédagogiques sur la musique ou sur son compositeur, que l'on retrouve généralement à la fin du livre, offrent l'opportunité à l'enfant de faire un premier pas dans l'apprentissage de la musique.

Finalement, la combinaison de ces trois contenus et la multisensorialité du conte musical permettent à l'enfant d'avoir une expérience de lecture unique. La multisensorialité améliore la compréhension du récit et son ancrage, favorise l'apprentissage de la lecture, développe l'interprétation propre de l'enfant, permet un premier éveil musical et offre une immersion complète dans un univers narratif et musical spécifique.



La multisensorialité du conte musical semble également être un outil efficace pour favoriser l'impact d'une narration chez l'enfant. Au sein d'un même support, on constate souvent une interdisciplinarité dans les sujets abordés. Cette multisensorialité pourrait-elle être utilisée par les auteurs ou compositeurs pour initier et sensibiliser les enfants à de nouveaux sujets en accord avec les enjeux environnementaux et sociétaux actuels ? On pourrait imaginer des contes musicaux dans lequel le contenu musical serait un outil de médiation au monde sonore qui nous entoure ; le contenu textuel évoquerait des sujets en accord avec notre époque et le contenu illustré donnerait à voir de nouveaux horizons possibles.

BIBLIOGRAPHIE & INDEX

Contes musicaux :

ABOULKER Isabelle, CONNO Gianni, EYMERY Christian, d'après PERRAULT Charles, *Douce et Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard Jeunesse Musique, «Grand Répertoire», 2002.

BLOCH Muriel, AGLIARDI Allegra, RAÏS Asil, *La musique indienne, la danse du démon*, Paris, Gallimard Jeunesse Musique, 2010.

BOUTIN Mathieu, TRUEL-BELLMARE Paule, *Pierre et le Pialeino*, «Conter fleurette», Éditions Rebelle, 2019.

BRANDONI Reno, DI VIVONA Chiara, NOSEI Stefano, *Paolino*, Milano, Curci Edizioni, Fingerpicking, "Curci Young", 2022.

BROUSSOLLE Jean, POPP André, PEF, *Piccolo, Saxo et Compagnie*, Éditions Thierry Magnier, 2002.

BROUSSOLLE Jean, POPP André, PÉRIER François, *Piccolo, Saxo et Compagnie ou La Petite Histoire d'un grand orchestre*, Paris, Philips, «Livres-disque», 1957.

DE SERRES Suzanne, LORD MARIANO, Enzo, *Le chat et le gondolier*, Montréal, Planète Rebelle, 2015.

DISNEY Walt, NICOT Claude, GAYLOR Anna, *Peter Pan*, Le petit Ménestrel, 1953.

DORLÉANS Marie, GALLIENNE Guillaume, *Mon voisin*, Paris, Les Éditions des Braques, 2010.

DU BOUCHET Paule, FREHRING Xavier, *Coco à l'école*, Paris, Gallimard Jeunesse Musique, 2012.

GUÉGUEN Pierre, DA SILVA Maria Helena Vieira, *Kô&Kô: les deux Esquimaux* [1933], Paris, Éditions Chandeigne, 2019.

GEHARD Ana, VARELA Cecilia, *Listen to the Birds: An Introduction to Classical Music*, The Secret Mountain (Folle Avoine Productions), 2013.

HELLÉ André, DEBUSSY Claude, *La boîte à joujoux*, Paris, A. Durand & Fils Éditeurs, 1913.

HAMDANE Halima, NOVI Nathalie, *Mahboul le sage: 3 contes et comptines marocains*, Paris, Didier Jeunesse, 2022.

Les ouvrages inscrits en bleu clair ne sont pas cités dans le mémoire mais ont nourri ma réflexion tout au long de l'écriture.

HUMPERDINCK Engelbert, WETTE Adelheid, *Hänsel & Gretel: Conte musical en trois actes et cinq tableaux*, Paris, Elberfeld : Sam. Lucas, 1900.

JOBERT Marlène, MANSOT Frédéric, *Claire Delune, une maîtresse extraordinaire*, Glénat Jeunesse, «Contes et grandes musiques», [1999], 2014.

JOBERT Marlène, MANSOT Frédéric, *L'arbre qui pleure*, «Marlène Jobert raconte...», Evreux , Atlas, 2010.

JOBERT Marlène, ROEDERER Charlotte, FALLER Régis, *Maman a engagé une sorcière*, «Marlène Jobert raconte...», Evreux , Atlas, 1999.

LECLERCQ Marie, DUCASSÉ Fanny, *Clara Schumann*, Paris, Didier Jeunesse, 2023.

MORGENSTERN Susie, MOURRAIN Sébastien, *Monsieur Gershwin : l'homme qui fit danser le monde*, Paris, Didier Jeunesse, 2015.

NORAC Carl, DORLÉANS Marie, *Monsieur Mozart : le cadeau des étoiles*, Paris, Didier Jeunesse, 2024.

NORAC Carl, NOUHEN Élodie, *Monsieur Satie : l'homme qui avait un petit piano dans la tête*, Paris, Didier Jeunesse, 2006.

NORAC Carl, PELON Sébastien, *Léna et l'orchestre enchanté*, Paris, Gallimard Jeunesse, «Les Albums musique», 2023.

NORAC Carl, BONNAFFÉ Jacques, *Monsieur Chopin ou le secret de la nuit*, Paris, Didier Jeunesse, 2010.

PROKOFIEV Sergueï, GALABRU Michel, BATTUT Eric, *Pierre et le loup*, Paris, Didier Jeunesse, «Un livre, un cd», [1995], version enrichie 2015.

PROKOFIEV Sergueï, LYET Pierre-Emmanuel, GORDON, MOREL François, *Pierre et le loup*, Paris, Éditions Hélicium, 2014.

RASCAL, DEBUSSY Claude, *La boîte à joujoux* [1913], Paris, Didier Jeunesse, Adami, 2005.

SOUSSANA Nathalie, LOUIS Johann G., *Monsieur Bach : le voyage d'hiver*, Paris, Didier Jeunesse, 2006.

VANIER Nicolas, LYET Pierre-Emmanuel, GORDON, MARKEAS Alexandros, *Le retour du loup*, Paris, Éditions Hélicium, 2016.

VILLIOT Bernard, PRUGNE Thibault, GALLIENNE Guillaume, The Amazing Keystone big band, *Monsieur Django & Lady Swing*, Vanves, Gautier-Languereau, 2017.

Autres livres sonores :

Livres sans dispositif audio, dans lequel l'enfant produit le son :

COMENIUS Johann Amos, *Orbis sensualium pictus*, Nuremberg, Michael Endter, 1662.

MAEHARA Motomitsu, *Écoute la musique*, Paris, Notari, 2017.

MATOSO Madalena, *Livre clap*, Paris Notari, 2015.

TULLET Hervé, *Oh ! Un livre qui fait des sons*, Paris, Bayard Jeunesse, 2017.

ZUCHELLI-ROMER Claire, *Percussion*, Paris, Milan, 2016.

Imagiers sonores :

BIRNBAUM Judith, FAYOLLE Coralie, RICARD Anouk, *Mon imagier de la musique*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.

TALLEC Olivier, *Mon imagier sonore*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2000.

Livres à puces :

LE HUCHE Magali, *Paco et l'orchestre*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2014

RENON Delphine, TCHAIKOVSKI Piotr Ilytch, *Je découvre Casse-Noisette*, Paris, Didier Jeunesse, 2024.

Ouvrages généraux et théoriques :

BATTUT Eric, BENSIMHON Daniel, *Lire et comprendre les images à l'école*, Paris, Retz, 2001.

CHARTIER Anne-Marie, HÉBRARD Jean, *Discours sur la lecture : 1880-1980*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou, 1989.

DESPINETTE Jeanine, *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, CRDP Créteil, 1991.

GAIOTTI Florence, HAMAIDE-JAGER Éléonore, *La chanson dans la littérature d'enfance et de jeunesse*, Arras, Artois Presses Université, 2020.

MEIRIEU Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF Éditeur, 1987.

NIKOLAJEVA Maria, SCOTT Carole, *How picturebooks work*, Londres, Garland Publishing, 2001.

SIMON-OIKAWA Marianne et RENONCIAT Annie, *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.

Articles de recherches :

BERTHOLIER Cécile, *La mise en musique d'un texte : un moyen d'améliorer la compréhension en lecture ?*, Grenoble, Institut national supérieur du professorat et de l'éducation (académie de Grenoble), mémoire de Master, 2017.

BLANCHARD Anne, « Le son, c'est toujours de la musique. Rencontre avec Paule du Bouchet », *La Revue des livres pour enfants*, n° 313, Paris, CNLJ-IBBY, 2020.

CANUT Emmanuelle, VERTALIER Martine, « Lire des albums : quelle compréhension et quelle appropriation par les élèves de maternelle ? », *Le français aujourd'hui*, 2012/4 n°179, 2012, pages 51-66.

CLARK Ruth Cox, "Audiobooks for Children: Is This Really Reading?", *Children and Libraries*, tome 5, n° 1, Chicago/Illinois, American Library Association, 2007, pages 49-50.

DAMON-GUILLOT, Anne, DAMON Claire, « Les livres-disques de musiques du monde à destination du jeune public. Quels outils pour quelle médiation ? », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, Paris, 2016, pages 73-92.

DURAND Marion, BERTRAND Gérard, « L'image dans le livre pour enfants », *Bulletin d'analyse des livres pour enfants*, n°19, 1970, pages 15-29.

FAVRE Lisa, *Les contes musicaux, un genre à part en Littérature pour la jeunesse*, mémoire de Master, Université du Maine, 2011.

GYSELINCK Valérie, « Illustrations et modèles mentaux dans la compréhension de textes », *L'année psychologique*, vol. 96, n°3, Puf, 1996, pages 495-516.

MEUNIER Christophe, « Le "livre-disque" pour enfants, une géographie alternative. L'exemple d'Euraoundzewewurld », *La chanson dans la littérature d'enfance et de Jeunesse*, Artois Presses Université, 2020, pages 137-156.

PERNOUD Hermeline Pernoud, « Les Couleurs du temps : réécritures et transpositions des contes dans la modernité », *Le conte dans tous ses états*, Presses universitaires de Rennes, 2018.

PRINCE Nathalie, « Introduction générale : la littérature de jeunesse ou le grand livre des paradoxes », *La Littérature de jeunesse*, Paris, « U-Lettres », Armand Colin, 2010.

RENONCIAT Annie, *VOIR/SAVOIR*, la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé (du XVIe au XXe siècle), Institut National de recherche pédagogique, Musée National de l'Éducation, journal de l'exposition *VOIR/SAVOIR*.

ROBERT Francès, «La musique pour enfants», *Enfance*, tome 9, n°3, 1956, pages 220-224.

TOOLAN Michael, «La narrativité musicale», *Cahiers de Narratologie*, n°21, 2011.

VAN DER LINDEN Sophie, «L'album, entre texte, image et support», *La revue des livres pour enfants*, n°214, 2003, L'analyse des livres images, pages 59-68.

Références des images en pleines pages :

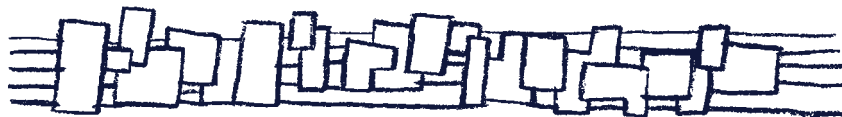
- Page 21** CORAN Pierre, POLLET Clémence, *La Belle au bois Dormant*, Paris, Didier Jeunesse, 2024.
- Page 22** BERTRAND Émile, *Cendrillon*, affiche imprimée en lithographie, Paris, 1899.
- Page 28** ELVINGER, *Livre-disque Philips*, annonce publicitaire pour Paris-Match, Paris, 1958.
- Page 40** VANIER Nicolas, LYET Pierre-Emmanuel, GORDON, MOREL François, *Le retour du loup*, Paris, Éditions Hélicon, 2016.
- Page 46** *Fables d'Esoppe représentées en figures*, 1804.
- Page 57** VILLIOT Bernard, PRUGNE Thibault, GALLIENNE Guillaume, The Amazing Keystone big band, *Monsieur Django & Lady Swing*, Vanves, Gautier-Languereau, 2017 [page 13].
- Page 65** PROKOFIEV Sergueï, GALABRU Michel, BATTUT Eric, *Pierre et le loup*, Paris, Didier Jeunesse, « Un livre, un cd », [1995], version enrichie 2015 [page 24].
- Page 66** KANDINSKY Vassily, *Impression III* [peinture], Lenbachhaus, Munich, Allemagne, 1911.
- Page 76** CZERWINSKA-RYDEL Anna, IGNERSKA Marta, *Ça va jouer!*, Format, 2016.

Pictogrammes utilisés :

	Conte musical		Multisensoriel
	Conte traditionnel		Musique
	Définir		Raconter, oral
	Écouter		Regarder
	Illustration sonore		Recueil de chants
	Illustration visuelle		Spectacle, opéra
	Initiation, apprentissage		
	Lire		
	Livre-disque		
	Livre sans dispositif audio		
	Livre sonore		

Glossaire personnel du langage musical :

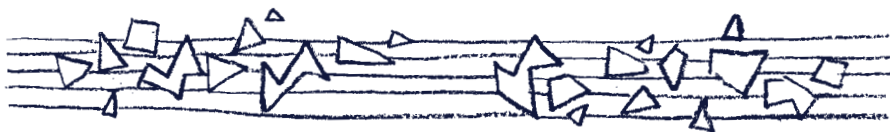
Composition : art de créer et construire une œuvre musicale.



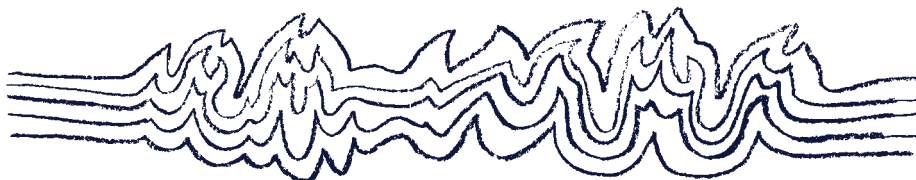
Couleur : variation du timbre et de la sonorité du son.



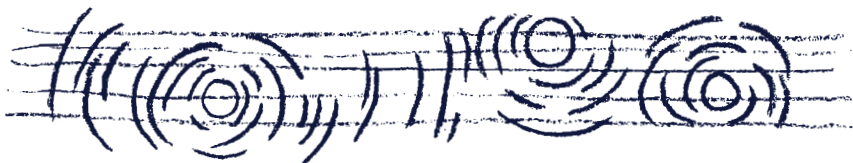
Impact : son provenant de deux percussions qui s'entrechoquent.



Mélodie : succession de sons ordonnés selon des rapports de rythme et de modulation.



Motif : phrase musicale contribuant à la structure, par exemple en se répétant de façon régulière et continue au sein d'une œuvre.



Nuance : expression d'une mélodie, elle peut varier en fonction de l'émotion, du volume ou de l'énergie choisi.



Rythme : manière dont les notes se suivent dans le temps, durée entre chaque son.



Structure : construction de l'œuvre musicale avec son développement et sa conclusion.



Volume : intensité sonore qui se mesure en décibels. On peut dire d'un son qu'il est plus ou moins fort.



Je tiens à remercier Éloïsa Pérez pour son suivi
et ses précieux conseils.

Merci à Marine, Iona, Benoît, Nathalie et toutes
les autres personnes qui m'ont soutenue dans
cette écriture.

Lire Regarder Écouter

Le conte musical, un objet multisensoriel

Mémoire DNSEP de l'atelier de Didactique visuelle
de la Haute école des arts du Rhin,
suivi et relu par Éloïsa Pérez.

Textes et illustrations de Chloé Pesnec.
Mise en page et façonnage par Chloé Pesnec.

Impression numérique chez Strasprint à Strasbourg
en décembre 2025.

Couvertures et pages de titres imprimées à l'atelier
de sérigraphie de la HEAR avec l'aide d'Olivier Beiger
et d'Elie Partouche en décembre 2025.

Typographies utilisées : Inter (2017) et **Satoshi (2021)**
Imprimé sur du papier Esquisse 120g/m².

Exemplaire : /4

