LES IMPRESSIONS NOUVELLES
OCTOBRE 2020

Tanguy Habrand
Le Livre au temps du confinement

ISBN 978-2874498173

144 pages
14 €

LIVRES DE RÉFÉRENCE

LE LIVRE AU TEMPS DU CONFINEMENT

Enseignant chercheur au département Médias, Culture et Communication de l'université de Liège, Tanguy Habrand a mis à profit la – courte – période entre nos deux confinements pour faire le point de ce qui s'était vécu, dit et écrit autour de l'écosystème du livre soumis à cette crise inédite.

Comme à chaque crise, le monde du livre a craint pour sa survie, chamboulé de surcroît par une blessure narcissique universelle : dans aucun pays, le commerce du livre n'a mérité de faire exception au verrouillage du commerce[1]. Si la France a maintenu le commerce du vin, l'Allemagne celui du vélo, la Belgique celui des frites et les Pays-Bas celui de la drogue, aucun de ces pays n'a regardé la librairie comme un commerce essentiel. Ce fut la première mise à nu opérée par ce virus inédit. Non sans malice, l'auteur s'étonne que tous les libraires de conseil ne fussent pas millionnaires de longue date devant l'émoi provoqué par leur soudaine fermeture. Si le coup de tonnerre commence par la librairie, ce sont tous les autres maillons de la chaîne du livre qui accusent, les uns après les autres, les effets de cette crise. Tanguy Habrand en dresse l'inventaire.

La librairie d'abord

Les rideaux baissés des librairies furent le top départ de cet écroulement de dominos. Entre défense de la fonction sociale des librairies et civisme du respect du confinement, il y eut quelques passes d'armes qui nous permirent, entre autres, de confirmer que le ministère de la Culture gagnait rarement les arbitrages.

Il faudra attendre un mois entier avant que le mécanisme du « click and collect » se mette en place à partir des stocks déjà présents dans les magasins et sous réserve que les libraires aient au préalable investi dans leurs outils de communication numérique ou de vente à distance – et puissent remettre au travail leur personnel. La taille des établissements joua alors un effet discriminant important[2].

La crise a également montré que l'État était capable de s'opposer à Amazon, grand gagnant d'un tel blocus, lui interdisant le commerce des biens non prioritaires (arrêté du 14 avril) et laissant aux libraires indépendants un espace pour reprendre contact avec leur clientèle.

Les éditeurs ensuite

Privés de librairies, absents des espaces médiatiques accaparés par la crise sanitaire, entourés d'imprimeurs en activité réduite et de structures de diffusion et de distribution gelées, les éditeurs bénirent le télétravail (qui n'était jusqu'alors pas si bien vu) et se mirent à réorganiser leurs programmes. Les 10 premiers jours du confinement virent ainsi le report de 5 000 titres. Les déclarations d'amour aux libraires, maillon fragile et essentiel, fleurirent de toute part. Librairies pourtant affaiblies par une surproduction depuis longtemps diagnostiquée et par des conditions commerciales déplorables.

L'enjeu des éditeurs fut alors de continuer à exister, utilisant pour cela toutes les ressources que leur offrait le numérique (diffusion de titres numérisés gratuits – collections Tracts de Gallimard ou essais de Mona Chollet à la Découverte –, podcasts, newsletters etc.[3]).

L'urgence rapprocha les deux acteurs majeurs que sont éditeurs et libraires dans un esprit de réciprocité : report des échéances des libraires d'un côté, promesse de ne pas précipiter les retours à la réouverture de l'autre (des dernières livraisons restées en cartons notamment).

La saturation de la filière du livre

Incontestablement, le confinement a réveillé les solidarités et fait renaître une parole combative portée par des indépendants « pour des livres sans date de péremption » (collectif Édition année zéro). En marge du SNE, on écouta avec plus d'attention le Syndicat des éditeurs alternatifs.

Dans une pensée à plus long terme et autour du mythe d'un monde d'après plus vertueux que celui d'avant, on reparla de surproduction – auquel Tanguy Habrand préfère le terme de saturation –, des tarifs postaux[4] (collectif L'Autre livre), d'une taxe sur les exemplaires pilonnés, d'un durcissement de la Loi Lang (fin de la remise de 5 %), d'un taux de remise minimum accordé aux libraires, de la remise en cause de la notion d'offices.

Antienne constitutive de nos métiers, la saturation met en lumière un rapport vicié entre volume d'activité et capacité de son système d'exposition : il n'y a trop de livres que dans l'espace restreint de la librairie qui doit les vendre. Dans cette dérive, les éditeurs sont à la fois coupables et victimes. Il « faut » alimenter les appareils coûteux de distribution par une surabondance de production qui vient à la fois compenser et aggraver la baisse des ventes escomptées pour chaque livre et réduire leur durée de vie. Le faible coût de conception et de production (l'édition est globalement un secteur qui paye mal ses salariés et ses auteurs) motive la mise sur le marché de livres même quand on en espère une vente modeste. Les petits éditeurs accusent les gros d'être responsables de cet emballement et inversement. Cette saturation de l'offre se fait aux dépens des librairies surchargées et des auteurs pris en otage. Saturation qui joue comme une censure invisible par jeu de surexposition et de sous-exposition dans un calendrier qui échappe à la maîtrise des libraires – toutes les propositions de réorganisation du calendrier des prix littéraires (Pierre Astier) restent vaines.

Mettant les librairies à l'arrêt, le confinement a permis de remettre ce système en lumière et de rêver plus encore de sa réforme.

Et les auteurs ?

On jura que l'on publierait moins. Mais à la réalité de la saturation n'était-on pas en train de substituer une prudence tout aussi inquiétante ? Gallimard annonça qu'il n'y aurait aucun premier roman dans sa rentrée littéraire. « Délester les catalogues du poids du hasard », se concentrer sur les best-sellers, n'est-ce pas pire ? Les grands perdants n'étaient pas difficiles à désigner : les auteurs les plus fragiles.

Car alors qu'ils espéraient que le récent rapport Racine ferait avancer leur cause, les auteurs furent les grands oubliés de cette crise. Titres reportés, aucun dispositif d'aide publique, querelles entre différentes instances les représentant (SGDL versus Ligue des auteurs professionnels) : tout était réuni pour que cette crise exacerbe les positions des uns et des autres.

Retrouvailles

Les imprimeries se remirent en marche à la mi-avril. Les distributeurs à leur suite, même si les premiers offices attendraient début juin. Tous le dirent alors : les retrouvailles entre les lecteurs et leurs libraires ressemblèrent à « Noël en plein été », libraires indépendants et éditeurs ne s'étaient jamais autant aimés. Pourtant, il fallait également compter ses morts : la fermeture de trois magasins de l'enseigne Gibert Joseph, des commandes réduites aux valeurs sûres pour préserver des trésoreries en piètre état…

Alors que la rentrée littéraire de 2019 alignait 524 romans, celle de 2020 en proposa 511. Décroissance toute relative dont les absents furent surtout les premiers romans et les traductions.

Les acteurs majeurs reprennent leur route mais dans quel état sont les acteurs marginaux et essentiels après ces mois inédits et dangereux ?

Alors que jusqu'à présent le numérique était soigneusement retenu à la marge de notre écosystème éditorial, il est à présent regardé autrement, territoire moins effrayant de publication, de vente et de réorganisation du travail.

Conclusion douce-amère

Empêché mais disert, le monde du livre a fait de son mieux pour occuper l'espace pendant cette période de crise. Pourtant, Tanguy Habrand relève avec justesse que le triple discours professionnel, médiatique et politique (à commencer par celui d'Emmanuel Macron lançant un impératif « Lisez ! ») s'est adressé à un lecteur obéissant à une représentation assez classique :

« adepte de la lecture-plaisir, attentif à l'actualité littéraire et très attaché à l'objet-livre », sorte de lecteur modèle de l'industrie éditoriale de littérature générale et de la librairie de nouveauté. Et c'est à ce lecteur consommateur qu'il revenait de sauver tout un secteur d'activité si précieux. Mais cette vision consacre la littérature générale comme une institution marchande où éditeurs traditionnels et libraires de premier niveau se partagent la tête de l'affiche autour de l'achat, de la consommation et de la possession. Dans un racisme de classe à peine dissimulé, on se souviendra que l'on a moqué ceux qui pleuraient la fermeture de leur magasin de bricolage ou de jardinage.

Dans cette primauté à l'économie, la notion de gratuité, portée par les bibliothèques, a été bien ignorée, comme a été ignoré leur rôle social. Au mieux, on aura entendu parler des procédés de désinfection des livres rendus. Impensé aussi le circuit des livres d'occasion et remis à plus tard l'examen de conscience des éditeurs et distributeurs sur l'écologie du livre [5].

Cette approche très partielle de l'écosystème du livre et des usages de la lecture sera, qui sait, complétée par un second tome du même auteur sur la suite de cette histoire…

Marie Lallouet

1. A l'exception notable de l'Italie, qui réouvrira ses librairies un mois avant ses autres commerces en reconnaissance du caractère essentiel du livre.

2. Environ 300 à la fin du premier confinement, elles étaient 1430 à la fin du second (source *Livres Hebdo*).

3. Voir à ce sujet notre article du n° 313.

4. La quasi-gratuité sera instaurée, pour les libraires, à partir du 2 décembre 2020 et jusqu'à la fin du confinement.. À ce sujet, voir notre article du n °313.

5. Voir à ce sujet notre article du n° 312.

AEDON
LE CLUB DE LA BANDE DESSINÉE
JUIN 2020

Camille Baurin

Robin. Enfances et super-héros

ISBN 979-10-96613-06-9

120 pages

9,90 €

ROBIN ENFANCES ET SUPER-HEROS

C'est bien connu : la vie de super-héros n'est pas de tout repos. Camille Baurin nous guide dans le cycle de métamorphoses que l'Histoire et les temps qui changent ont imposé au juvénile Robin comme à ses acolytes plus célèbres et plus âgés… Un essai qui se lit comme le roman d'une candeur perdue.

En 1940, dans *Detective comics* n° 38, paraît « Robin the Boy Wonder ». Ce personnage de « Boy Wonder » (jeune prodigue), ou encore de « sidekick » (acolyte ou copain), sous différentes identités, ne cessera d'épauler le sombre Batman, formant avec lui le « dynamic duo ». En 1940, le genre super-héroïque est encore balbutiant. Superman apparaît en 1938, en 1939 le Dark Knight, bien d'autres suivront. Dans cet univers de héros adultes, très référencé mythologie et littérature populaire, Robin, justicier d'une dizaine d'années, fait figure d'exception en apportant aux récits une dimension enfantine. De 1940 à nos jours, ce personnage a fait l'objet d'une production éditoriale conséquente. Il aura grandi et passé le flambeau (le costume !) à d'autres héros juvéniles en gardant l'image de jeunesse éternelle. Pour Camille Baurin, si ce jeune héros de 80 ans permet d'esquisser un portrait en creux du monstre Batman, il reflète aussi, comme figure de proue d'un panthéon de figures juvéniles plus vaste, l'histoire globale des comics de super-héros. S'écartant des différentes périodes esthétiques (les fameux Golden Age, Silver Age, Bronze Age, etc.) qui structurent habituellement l'histoire du genre, l'auteur l'analyse ici sous un angle fort original : celui d'une biographie qui suit la courbe d'une croissance humaine, de l'enfance à l'âge adulte en passant par la crise d'adolescence, trois phases par lesquelles sont passés les justiciers au

cours de leur évolution, en miroir de leurs lecteurs.

Aux origines de Robin

Robin apparaît dans les *comics books*, une industrie qui avant même l'apparition de ce héros juvénile entretient d'étroits rapports avec l'enfance. Ces recueils de bandes dessinées prépubliées dans les journaux commencent à circuler dans les années 1920. De l'humour au fantastique en passant par le policier, y coexiste une variété de genres. Jusqu'à ce que l'invention de Superman ne fasse se concentrer la production sur la figure supra-héroïque. Ces fascicules qui s'achètent à des prix modiques font émerger un lectorat aux pratiques inédites. Ces parutions attirent les jeunes lecteurs, qui peuvent les acquérir sans médiation adulte. Pour fidéliser ce lectorat enfantin autonome, éditeurs et auteurs créent des personnages juvéniles qui aux côtés des justiciers masqués vont permettre aux jeunes lecteurs de s'identifier. Ainsi naît le personnage du « sidekick ». Verront ainsi le jour Jimmy Olsen, ami de Superman, Bucky, jeune allié de Captain America. Mais c'est Robin, star des sidekicks, qui révèle dans tout son éclat la métaphore implicite du lecteur.

Robin et le *Comics Code* : vers la fin de l'enfance ?

Ainsi mis en valeur dans les comics, les jeunes lecteurs au début des années 1940 semblent avoir trouvé dans le genre super-héroïque un territoire privilégié, mêlant imaginaire et complicité, dont ils peuvent profiter sans les adultes. Mais au sortir de la guerre, cette littérature dérange. Une certaine prose scientifique pointe du doigt sa mauvaise influence sur les jeunes. Son plus célèbre représentant : le docteur Fredric Wertham. Dans *Seduction of the Innocent* (1954), la relation entre Batman et Robin est même présentée comme une incitation à l'homosexualité. Cette polémique aboutit en 1954 au *Comics Code Authority* mis en place par la *Comics Magazine Association of America* (CMAA). C'est dans ce contexte que le genre super-héroïque, en perte de vitesse depuis la Seconde Guerre mondiale, connaît un renouvellement pour attirer de nouveaux lecteurs. Les nouveaux super-héros sont irréprochables, miroirs de l'idéologie américaine dominante. Après les dégâts de la bombe atomique, ils tentent de réinstaller une certaine confiance dans la découverte scientifique et le progrès technologique dans des récits teintés d'une science-fiction bienveillante réintroduisant le côté enchanteur de la science. Tendance également visible chez les super-héros plus anciens, Superman et Batman en tête. L'univers « batmanien » s'édulcore. Mais confronter Robin à sa condition d'enfant a pour conséquence de donner à Batman un caractère plus mature. La complicité s'efface pour un rapport père-fils.
À partir de la fin des années 1950, Batman entre dans l'âge adulte et manifeste tous les signes d'une vie typique de l'*American way of life*.
Le jeune Robin est la première victime de ce revirement. Ainsi le *Comics Code* va dessiner deux visages en apparence opposés du genre super-héroïque : d'un côté un justicier plus responsable tenu de renvoyer une image positive des institutions américaines, de l'autre un statut de *freak* dont la lecture, suite aux nombreuses polémiques, relève presque de la faute, voire de l'interdit, subversif donc.

Les justiciers : de l'adolescence à l'âge adulte

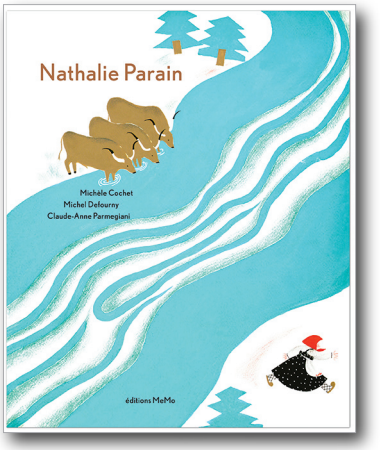
Si le *Comics Code* introduit la question de la fin de l'enfance chez les justiciers, celle-ci, de son côté, ouvre sur la crise d'adolescence qui va traverser la production des années 1960. De l'assassinat de Kennedy en 1963 à la guerre controversée du Vietnam, les années 1960 sont marquées aux États-Unis par une certaine désillusion. Les super-héros sont perçus sous un angle plus complexe, bien loin de leur image triomphante habituelle.
Le mûrissement des comics suit l'évolution de leur lectorat, il s'adapte progressivement aux attentes de lecteurs adolescents et adultes. Cette évolution correspond également à la prolifération d'une littérature scientifique consacrée à l'adolescence, de plus en plus considérée comme une part importante de la vie d'un individu. À travers les métamorphoses de son corps et son statut de *freak*, le justicier en est une métaphore idéale. La figure justicière est désormais traitée sous un mode introspectif.
Le super-héros se remet en cause sur le plan sociopolitique pour un lectorat estudiantin plus revendicatif et face au développement de la bande dessinée underground. Le *Comics Code* est dépassé, les règles sont réécrites en 1971. Cette nouvelle mouture est significative d'un paysage en pleine mutation : alors que les enfants ont progressivement disparu du spectre super-héroïque, les étudiants se voient confortés dans leur position hégémonique, ouvrant la voie à tout un éventail de thèmes qui renvoient l'Amérique à ses contradictions. Robin suit le mouvement en traversant une crise d'adolescence aux multiples visages.

Robin au présent : regards sur l'enfance d'hier et d'aujourd'hui

C'est un discours de la nostalgie qui traverse la production aujourd'hui. Les bases opérationnelles de Batman, Superman et consorts sont devenues des musées, exposant les reliques d'aventures passées. Ces différents lieux mémoriels invitent à une exploration du genre super-héroïque, vieux désormais de quatre-vingts ans, et font écho à autant de souvenirs de lecture. Cette déconstruction crépusculaire ne fait que revendiquer un attachement à la mémoire du genre. Le motif se retrouve tout particulièrement dans les comics mettant en scène des super-héros âgés. Davantage que l'entrée dans l'âge adulte, c'est le vieillissement

même de ces figures iconiques qui est abordé, permettant d'insister sur le regard qu'elles portent sur leur propre parcours. Ce phénomène est aussi visible dans les nombreux *reboots* lancés par les éditeurs. Les figures enfantines et adolescentes font aussi leur grand retour, à la fois métaphore d'une seconde jeunesse pour le genre et manifestation littérale d'un sentiment de nostalgie. Reviennent aussi les représentations en abyme d'enfants lecteurs, une manière de recomposer l'image du jeune lecteur que chaque amateur de comics fut à une époque. Les justiciers d'aujourd'hui témoignent du glissement progressif de l'imaginaire candide des comics originels vers un discours plus réflexif sur les rapports que les super-héros entretiennent avec l'enfance. Damian Wayne, créé en 2006, fils biologique de Batman et dernier Robin en date, est particulièrement représentatif de la manière dont le genre super-héroïque revisite aujourd'hui sa propre histoire.

Pascale Joncour



MEMO
LES MONOGRAPHIES
NOVEMBRE 2019

Michèle Cochet
Michel Defourny
Claude-Anne Parmegiani
Nathalie Parain

ISBN 978-2352894469

228 pages
35 €

↓
Nathalie Parain. Illustration originale non publiée, in *Nathalie Parain*, MeMo.

NATHALIE PARAIN

***Baba Yaga ?* Nathalie Parain, bien sûr ! Mais sait-on toujours que ce livre est paru pour la première fois en 1937 ? Et que sait-on, au fait, de son auteur ? Les éditions MeMo, qui s'attachent à nous faire connaître par un remarquable travail de réédition les avant-gardes russes de la littérature de jeunesse, nous offrent une monographie belle et passionnante pour nous faire explorer une œuvre à la fois connue et méconnue.**

Grâce en particulier à ses créations pour la collection du Père Castor, le nom de Nathalie Parain est familier aux lecteurs adultes, et ses albums aux lecteurs enfants. Ces trente dernières années, un travail de réédition, mené sous l'égide de l'association des Amis du Père Castor, avec en particulier, l'association Les Trois Ourses ou, actuellement, les éditions MeMo, des expositions, des études, ont permis que son œuvre étonnante, dont l'esthétique révolutionnaire s'est révélée intemporelle, recommence à rayonner. Avec cet ouvrage, première monographie qui lui soit consacrée – et que le FILAF[1] vient de couronner –, la connaissance que nous avons de cette artiste, de son parcours et de sa création, s'approfondit encore.

Une première partie transcrit des entretiens de Michèle Cochet – une des actrices de la redécouverte de Nathalie Parain[2] – avec sa fille, Tatiana Mailliard-Parain, qui livre ses souvenirs, directs ou indirects. Nous découvrons ainsi une enfance russe – naissance de Natalia Tchelpanova à Kiev en 1897 – dans un milieu aisé et cultivé, des études dans des écoles d'art novatrices, le mariage avec l'écrivain et essayiste français Brice Parain, l'installation en France, au Plessis-Robinson, la rencontre avec des artistes d'origine russe eux aussi

– Alexandra Exter, Feodor Rojankovski – qui alliaient les théories constructivistes à une pédagogie progressiste au service du livre pour enfants. En 1930, Nathalie Parain illustre pour la NRF un premier livre, *Mon chat*, d'André Beucler. Cette même année elle fait la rencontre décisive de Paul Faucher, pédagogue et éditeur chez Flammarion avec lequel elle va nouer une collaboration créative. Pour lui, elle signe les premiers albums de la collection du Père Castor, véritables manifestes artistiques. Puis, en dix ans, il y en aura quinze. En 1937, elle commence à illustrer *Les Contes du chat perché*, de Marcel Aymé, et, après la guerre, des travaux pour divers éditeurs diversifieront une production qui comprend aussi des dessins au crayon, des lithographies et des gouaches.

Ce témoignage précieux sur les conceptions, méthodes, procédés, sources d'inspiration, relations professionnelles de Nathalie Parain s'éclaire aussi du regard filial, très personnel, de Tatiana Mailliard-Parain qui nous fait partager l'admiration mais aussi la frustration de la petite fille qui dut souvent prendre la pose, parfois à contrecœur, pour être représentée, anonyme, dans sa vie quotidienne. Avec une grande générosité elle a, ainsi que sa propre fille, Natalie Mailliard, ouvert ses archives personnelles, documents familiaux comme originaux inédits de l'artiste.

Dans une deuxième partie Michel Defourny, éminent connaisseur et passeur de la littérature enfantine et de son histoire, revient sur les albums de Nathalie Parain pour le Père Castor. Il les présente dans une continuité chronologique, ancrés à l'origine dans les conceptions pédagogiques de l'Éducation nouvelle et dans celles de l'effervescence révolutionnaire soviétique. D'abord des découpages, pliages, coloriages, collages et des jeux. Sous le signe du castor, « animal voué d'instinct à la construction », dans un souci constant de rationalité économique, à visée sociale : « Nos livres artistiques doivent être bon marché et en sens inverse nos livres bon marché se doivent d'être artistiques »[3]. De *Je fais les masques* et *Je découpe* (1931), à *Noix de coco et son ami* et *Le Beau chardon d'Ali Boron* (1940), nous suivons pas à pas, livre après livre, image par image, la concrétisation formelle d'une ambition artistique et au-delà.

L'éditeur nous offre les images, en de magnifiques pleines pages, dont Michel Defourny nous donne les clés. Interculturalité féconde, nouveaux langages esthétiques sont analysés avec précision et pédagogie et jamais plus nous n'aborderons *Baba Yaga* ou *Ribambelles* dans une vision paresseuse, réductrice. Sans perdre pour autant le plaisir d'une lecture « naïve », celle de l'enfant, de ces œuvres d'une si grande force et fraîcheur.

La troisième partie de l'ouvrage reproduit un article de Claude-Anne Parmegiani, qui, l'une des premières, initia la pleine reconnaissance du rôle et de la place de Nathalie Parain dans l'histoire du livre pour enfants[4]. Dans ce texte, « Les illustrations originales des *Contes du chat perché*, différentes formes d'Aymé »[5], elle s'interroge sur le rapport entre le texte de Marcel Aymé et les images nées de sa rencontre avec Nathalie Parain. *Les Contes du chat perché* ont commencé à paraître en 1934 à la NRF et Nathalie Parain succède à d'autres illustrateurs en 1937, pour *Le Canard et la Panthère*. Elle a déjà illustré conte populaire et brèves histoires de grands auteurs russes, mais, là, il s'agit de la collaboration, qui se poursuivra jusqu'en 1950, à une œuvre en construction. Avec un parti pris commun, radical, de simplicité et d'efficacité, les deux créateurs vont se conforter pour explorer, à travers des histoires malicieuses, un territoire du symbolique et de l'imaginaire. Dans cette recherche, l'image, selon les mots de Claude-Anne Parmegiani, « assume une double fonction, sémantique et poétique ». Là aussi le remarquable travail de l'éditeur nous en donne à voir les témoignages iconographiques, parfois même plus conformes aux originaux que ne l'avaient permis les techniques d'impression de l'époque !

L'ouvrage est complété d'une biographie qui rassemble les morceaux du puzzle de cette aventure humaine et artistique et d'une bibliographie exhaustive qui donne l'état de l'œuvre publiée de Nathalie Parain, des études la concernant et des expositions qui lui ont été consacrées, en France comme à l'étranger.

Les auteurs des trois contributions, Michèle Cochet, Michel Defourny et Claude-Anne Parmegiani, aux approches différentes et complémentaires, sont représentatifs de la diversité de tous ceux – critiques, éditeurs, bibliothécaires, artistes, chercheurs, amateurs qui ont œuvré pour donner toute sa place à Nathalie Parain, non seulement comme figure essentielle de l'histoire de la littérature jeunesse mais comme présence, à la fois familière et remarquable, dans les lectures des enfants et des adultes. Dans l'introduction et dans un texte conclusif, « Rééditer Nathalie Parain » l'éditeur les salue, mais il nous revient de souligner le rôle décisif des éditions MeMo, dont cet ouvrage, à la fois scrupuleux ouvrage de référence et splendide livre d'art, est le nouveau témoignage.

Claudine Hervouët

1. En 2020, le 10e FILAF, Festival international du livre d'art et du film, a doublement récompensé l'ouvrage, par le prix du meilleur livre jeunesse et le prix du Jury.

2. Commissariat de l'exposition « Ronds et carrés », Médiathèque municipale d'Orly, du 16 octobre au 28 novembre 1998.

3. Yakov Meskine, 1929 [cité p.98].

4. *Les Petits Français illustrés*, 1860-1940, Claude-Anne Parmegiani, éditions du Cercle de la librairie, 1989.

5. In *La Revue des livres pour enfants*, n° 107-108, mars 1986, BnF-CNLJ, pp. 85-90.