Focus sur l'œuvre de trois auteurs majeurs

Au-delà des dix titres phares retenus ou des nombreux auteurs-illustrateurs évoqués dans les articles, il nous a semblé important de faire un zoom sur l'œuvre de trois grands créateurs, María Elena Walsh, Quino pour sa série autour de la petite Mafalda, célèbre dans le monde entier, qui fête cette année ses 50 ans !, et l'auteure-illustratrice Isol qui vient de recevoir le Prix Astrid Lindgren.
À des époques et dans des domaines très différents – la poésie et la chanson, la bande dessinée, ou l'album et le dessin animé – tous trois ont su inventer des formes d'expression nouvelles et, en même temps, connaître un véritable succès populaire.

María Elena Walsh, notre troubadour (1930-2011)

PAR ELISA BOLAND

Elisa Boland
Maître de conférences en Littérature. Enseigne à l'Institut supérieur de formation des enseignants de La Plata. Collabore à des journaux spécialisés. A écrit un livre sur la poésie pour enfants : *Poesía para chicos. Teoría, textos, propuestas.*

« Yo canto lo que sucede / y lo que no puede ser. »

« Je chante ce qui arrive / et ce qui n'est pas possible »

Dans l'Argentine des années 1960, María Elena Walsh a su se situer autrement face aux enfants et à l'art qui leur était destiné. Elle a fait irruption avec humour là où résidait l'esprit de sérieux, là où tout – sauf exception – contenait morale ou prêchiprêcha, et où la pédagogie donnait le « la » à la lecture. De plus, comme elle l'a dit elle-même, « on n'avait pas encore découvert que les enfants étaient un marché et les maisons d'édition leur faisaient une place dérisoire. »[1]

Pariant sur le jeu et sur l'art, l'œuvre de Walsh a permis au goût pour la poésie et la chanson populaire de renaître. Elle a échappé aux lieux communs avec des mots et de la musique, afin que le monde paraisse autre pour un instant. Si l'on pense en termes d'héritage, l'une de ses conquêtes esthétiques a été de renouveler « la polémique sur les genres majeurs et mineurs de la littérature »[2] et de faire de la littérature en partant des marges et de la culture populaire.

Elle a toujours réussi à captiver le lecteur ou le spectateur par son travail parce qu'elle était au-delà des attentes, qu'il s'agisse d'un conte, d'une chanson ou d'une comédie musicale. À travers son œuvre, elle a questionné la conception de l'enfance et de la littérature de jeunesse qui était alors en

↗
Portrait célèbre de María Elena Walsh par sa compagne et photographe Sara Facio en 1971.

vigueur et, grâce à ses propositions différentes, les petits Argentins ont rencontré dans ses textes une littérature qui, pour la première fois, leur appartenait

Si son travail a comporté de multiples facettes, son royaume a été celui de la poésie. Ce métier du vers – dans des poèmes et des chansons – lui a permis d'exprimer tout autant une douce tristesse que les aspects les plus amusants de l'absurde et du comique, manifestes dans ses créations pour enfants.

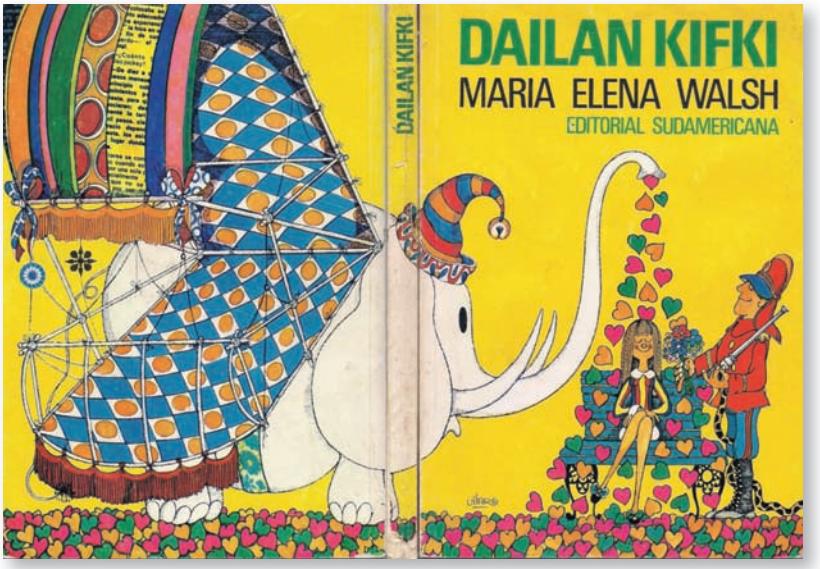
«Je crois qu'écrire pour les enfants a été un travail de réconciliation avec le paradis perdu, une recherche de racines, un autre voyage, cette fois dans le temps. Et je me suis lancé un défi : traduire, non pas au pied de la lettre, mais dans l'esprit, quelques *nursery rhymes*. Je sentais qu'en espagnol personne n'avait joué avec les mots comme les Anglais l'avaient fait dans leur langue – sauf dans des *coplas*[3] et des berceuses populaires. Et dans cette chambre de l'Hôtel du Grand Balcon [...] j'ai commencé à livrer mes premières batailles vers la légèreté, le vers court et sonore, l'histoire drôle rimée, tout ce qui semble si facile...»[4]

C'est à Paris, à la fin des années 1950, que María Elena Walsh commence à se tourner vers sa conception de la poésie sociale, à chercher de nouvelles affinités poétiques et à écrire en pensant aux enfants comme destinataires.

Le «disparate», l'allusion, la parodie et l'humour sont les armes qui l'ont libérée d'elle-même et de son milieu pour qu'elle crée enfin un style très personnel.

Elle était née le 1er février 1930 à Ramos Mejía, près de la ville de Buenos Aires. Ses parents et son grand-père maternel étaient Argentins, ses autres grands-parents d'origine européenne : une Andalouse, une Anglaise et un Irlandais. Quatre frères aînés, nés d'un mariage antérieur du père, et une sœur complétaient une famille de la classe moyenne qui lui offrait une atmosphère culturelle intéressante, des livres, de la musique et la possibilité de se rendre à la capitale pour écouter des concerts et voir du théâtre. Son père l'accompagnait dans son goût pour la lecture «et pour jouer aux rimes et devinettes en anglais et en espagnol, comme si les mots étaient autant de jouets[5].»

Elle fit ses études à l'École nationale des Beaux Arts et obtint son diplôme à dix-huit ans, mais, pendant son cursus, elle sentit que les lettres étaient sa vocation. À quinze ans, elle avait commencé à publier ses premiers poèmes dans des revues. Deux ans plus tard, en 1947, elle obtint le



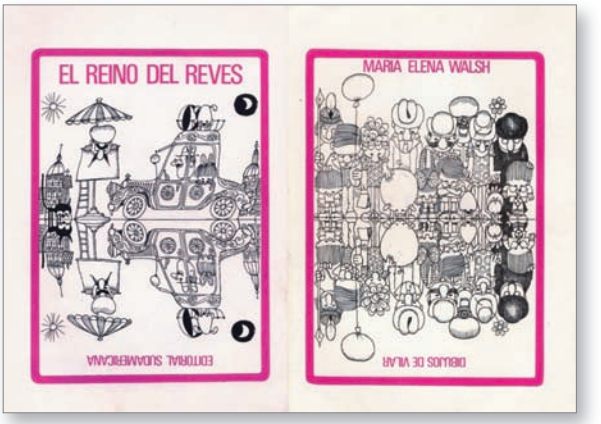
↑
Dailan Kifki, ill. Pedro Vilar, Editorial Sudamericana, 1974

↑
Deux pochettes de disques, l'une argentine, l'autre française du duo Leda et María.

←
Hotel Pioho's Palace, Alfaguara, 2005.

↑
Première édition par Fariña de *Zoo Loco* en 1964, ill. Ruth Varsavsky.

↓
El Reino del Revés, ill. Pedro Vilar Editorial Sudamericana, 1969.



Prix municipal de poésie avec *Automne impardonnable,* dont la critique et des poètes comme Juan Ramón Jiménez firent l'éloge. Lui et son épouse l'invitèrent aux États-Unis où elle voyagea.

En 1952, elle se rendit en Europe et vécut quatre ans à Paris où elle fit partie du duo « Leda et María » avec la folkloriste Leda Valladares. Elles donnaient des représentations musicales dans des bars du Quartier Latin et gravèrent même des disques. À son retour en Argentine, elle parcourut le pays en chantant et en recueillant ces *coplas* et ces mélodies populaires qu'elle aimait tant.

C'est entre 1960 et 1966 qu'elle publie ses principales œuvres pour enfants : *Tutú Marambá*, à compte d'auteur ; *La Mona Jacinta*; *La Familia Polillal* ; *Circo de bichos* et *Tres morrongos*, publiés par Abril ; *Zoo Loco*, puis *El Reino del Revés*, *Dailan Kifki*[6], *Cuentopos de Gulubú* et *Versos tradicionales para cebollitas*, publiés par Fariña.

Dans ces mêmes années, ses spectacles « Canciones para mirar » (1962) et « Doña Disparate y Bambuco » (1963) sont représentés au théâtre et très bien reçus par les enfants. La critique est étonnée par cet univers esthétique qui met le jeune public à l'honneur.

Très vaste, sa production en littérature de jeunesse continue jusqu'en 2002, avec le roman *Hotel Pioho's Palace*.

Langages et traditions se croisent dans l'œuvre de Walsh (le roman anglais, la versification espagnole, le folklore hispano-américain dont celui de son pays, le Surréalisme français), et elle réussit à construire une sorte d'univers disparate avec des mots et des tournures très argentins. Les voix des textes, la respiration et l'espace étaient et sont encore, définitivement, ceux de sa terre.

De Lewis Carroll et Edward Lear, qu'elle considérait comme de grands maîtres, elle disait qu'ils avaient été de « savants voleurs de la tradition »[7] et, comme eux, c'est là qu'elle chercha l'inspiration. En Europe, elle se consacra à explorer toute la richesse héritée des passe-temps en famille, rimes et devinettes, et à devenir, comme ses maîtres, une véritable « voleuse » de traditions. Une esthétique différente surgit de cette pratique, qui fit de la recréation et de l'intertextualité des traits caractéristiques de sa poétique. « Je suis allée chercher des sorcières, des anges, des animaux qui parlent, etc., peut-être parce que je me sens incapable de créer toute une nouvelle mythologie à partir de rien. La seule chose que j'ai prétendu faire, c'est humaniser un peu ce qui existait déjà, lui donner peut-être de la tendresse et en gommer les éléments terrifiants ou persécuteurs[8]. »

Ses livres de poésie pour enfants *Tutú Marambá*, *El Reino del Revés* et *Zoo Loco* composent un véritable trésor intertextuel qui renvoie à la tradition folklorique hispanique, la tradition orale et littéraire représentée par les *nursery rhymes*, Edward Lear et Lewis Carroll, et la littérature française par quelques emprunts (la réécriture de « Malbrough s'en va-t-en guerre »... ou la dette envers *Chantefleurs et Chantefables* de Robert Desnos.)

Tant pour la création artistique que pour la réflexion sur les thèmes de l'enfance et de la culture destinée aux enfants, elle a été un précurseur. Il y a eu un véritable « effet Walsh » ouvrant la voie aux écrivains et aux essayistes qui ont surgi ensuite.

Elle a été une artiste complète et emblématique pour l'Argentine. Son œuvre, reçue dans ses débuts par la classe moyenne, a ensuite traversé les classes sociales et trois générations, sans perdre de son actualité.

Aujourd'hui où ses créations font partie de la culture populaire, il est difficile de reconstituer le processus par lequel elle est entrée dans les maisons et les écoles du pays. Ses chansons continuent à circuler comme les œuvres traditionnelles les plus connues et ses personnages se sont glissés dans les expressions culturelles du pays.

María Elena Walsh a été celle que les enfants ont choisie naturellement. Personne n'a eu à l'imposer. C'est un cas unique d'acceptation spontanée. S'il lui a été difficile de trouver un éditeur pour son premier livre, à partir du moment où *Tutú Marambá* a été publié, il n'a cessé d'être réédité et est devenu, comme presque tous ses livres, un classique de la littérature de jeunesse argentine.

Par ailleurs, et cela mérite d'être rappelé, elle a donné en 1964 une conférence à l'OMEP (Organisation Mondiale d'Éducation Préscolaire). Le texte qu'elle a élaboré à cette occasion, « La poesía en la primera infancia », est un authentique manifeste en faveur de la poésie pour les enfants. Y apparaît déjà une María Elena Walsh ferme dans ses convic-

tions qui, loin de tout dogmatisme ou théorie grossière, va de l'avant avec des prises de position novatrices. Cinquante ans plus tard, cet article est très recommandable à celles et ceux qui s'initient à l'éducation des plus jeunes enfants. Il y a dans ses mots un élan très profond et c'est cette profondeur qui lui donne sa valeur, de façon durable.

Elle s'est toujours exprimée dans un langage ludique et transgressif, avec un rythme et un vocabulaire proches de l'oralité, entre le naïf et le prosaïque, grâce auquel elle a réussi à façonner cet « accent épique domestique » si caractéristique de son écriture. Elle a fait de la sobriété stylistique, de la désarticulation du langage et de l'humour les outils qui lui permettraient d'atteindre ses objectifs sociaux : questionner et communiquer. Par le biais du désordre sémantique elle divertit, mais pointe aussi l'arbitraire de l'ordre établi, particulièrement dans des époques de répression et de censure. Sa lettre de dénonciation de la situation que le pays vivait du temps de la dictature militaire (*Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, 1979) en est un exemple.

Quand la démocratie a été restaurée, elle a été nommée au Conseil pour la Consolidation de la Démocratie[9], avec d'autres personnalités du pays.

Elle a reçu de nombreuses distinctions nationales et internationales pour son œuvre, comme le *Highly commended*, pour le Prix Andersen, décerné par IBBY en 1994.

En 2000, les éditions Alfaguara ont lancé la collection Alfa-Walsh qui réunit tous ses textes, auxquels se sont ajoutées en 2008 ses œuvres théâtrales, jamais publiées jusqu'alors.

Elle est morte à Buenos Aires le 10 janvier 2011.

Texte traduit de l'espagnol par Michèle Petit.

1. Alicia Dujovne : *María Elena Walsh*. Madrid : Júcar, 1982. p. 79.

2. Díaz Rönner, María Adelia. In : Marc Soriano : *La Literatura para niños y jóvenes*. Trad., adapt. et notes de Graciela Montes. Buenos Aires, Colihue, 1995.

3. Les *coplas* sont des poèmes populaires de quatre vers, comportant généralement huit syllabes. Elles peuvent être drôles, sentimentales, festives, etc.

4. Alicia Dujovne. *Op. cit.* p. 60-61.

5. María Elena Walsh. In : *Chaucha y Palito*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011. p. 102.

6. *Daîlan Kifki, l'éléphant volant*, Nathan, 1983 (Bibliothèque Internationale).

7. María Elena Walsh : « La poesía en la primera infancia ». In : *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993. p. 124.

8. Correspondance. In : Ilse Luraschi, Kay Sibbald : *María Elena Walsh o « el desafío de la limitación »*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993. p. 93.

9. Le Conseil pour la Consolidation de la Démocratie, composée de figures du monde culturel, intellectuel et politique argentin, a eu pour fonction de soutenir le processus démocratique dans les années qui ont suivi la chute de la dictature.

www

Pour plus d'informations, voir le *Boletín Electrónico Imaginaria* sur le site www.imaginaria.com.ar

↖
Photo extraite du site officiel de Quino. © Joaquin S. Lavado (Quino)

Quino ¡Viva Mafalda!

PAR JEAN-PIERRE MERCIER

Jean-Pierre Mercier
Conseiller scientifique à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême.

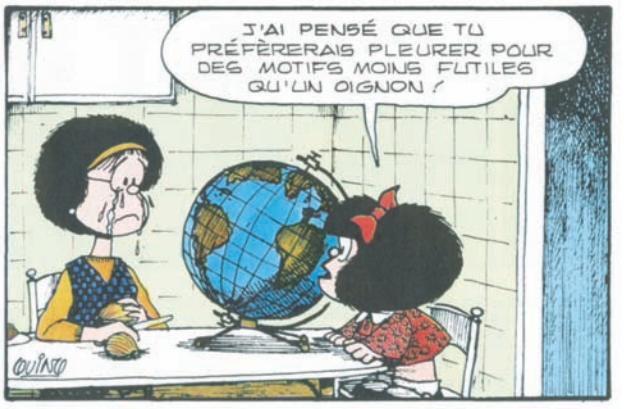
« Peu importe ce que je pense de Mafalda. Ce qui compte vraiment, c'est ce que Mafalda pense de moi. »

Julio Cortázar, 1973

Mafalda est depuis maintenant cinq décennies un des personnages les plus célèbres de la bande dessinée mondiale. Petite fille raisonneuse et têtue, elle est la plus célèbre création du dessinateur argentin Joaquin Salvador Lavado, dit Quino, qui fête cette année ses soixante ans de carrière.

Apparue en 1964, Mafalda résulte d'une commande faite par une marque d'électro-ménager, qui souhaitait à l'époque se servir de la bande dessinée comme outil publicitaire. Quino répondit à la commande en mettant en scène un groupe d'enfants et quelques adultes. Le projet resta sans suite, mais Quino garda l'idée et la développa pour la presse. Le strip, baptisé « Mafalda », parut d'abord dans le mensuel *Leoplán* puis la revue *Primera Plana*, avant d'émigrer quelques mois plus tard dans le quotidien national *El Mundo*. À partir de 1967 elle fit les beaux jours de l'hebdomadaire *Siete Dias* avant de s'interrompre en 1973.

À la date de la création de Mafalda, Quino n'est certes pas un inconnu en Argentine. Né en 1932 à Mendoza, une ville située au pied de la Cordillère des Andes, il publie depuis une dizaine d'années des dessins d'humour dans la presse magazine. Le dessin a toujours été sa grande passion et il a maintes fois raconté que la vocation lui est venue dès l'âge de trois ans, au contact de son oncle Joaquin Tejón, lui-même peintre et dessinateur. C'est d'ailleurs pour le différencier de cet oncle qui a le même prénom que lui qu'on le surnomme « Quino », diminutif affectueux qu'il adoptera comme nom de plume une fois devenu professionnel. Élevé dans une famille de la classe moyenne, il connaît une scolarité moyenne mais traumatisante, tant il est terrorisé par l'école. Il s'en souviendra lorsqu'il mettra en scène le personnage de Felipe dans *Mafalda*. Cette même terreur le saisira quand il se retrouvera sous les drapeaux. De là à penser que Quino n'aime pas l'embrigadement…



↑
in : Quino : *Mafalda : l'intégrale*, Glénat. © Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.

↖ ↑
Quino : *Le Club de Mafalda*, Glénat, 1986 (Mafalda ; 10). © Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.

↑
Capture d'écran d'une image publiée sur Facebook. D.R.

↑
Felipe, Manolito, Susanita, Mafalda, Libertad, les parents de Mafalda, Guille et Miguelito, © Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.

Après un passage éclair aux Beaux-Arts (où la pratique des disciplines classiques l'ennuie profondément), il débarque en 1951 à Buenos Aires, bien décidé à publier ses dessins dans la presse. Ses débuts sont laborieux et il passe de longs mois infructueux à faire le tour des rédactions, proposant des gags qui sont invariablement refusés. Il vit dans une grande gêne matérielle et doit attendre 1954 pour que ses dessins paraissent enfin.

À partir de cette date, son travail sera régulièrement, et avec un succès grandissant, publié dans la presse argentine, puis européenne. C'est d'ailleurs un des paradoxes de sa situation de créateur : si l'on regarde l'ensemble de sa production, Quino est bien plus un dessinateur d'humour qu'un auteur de bande dessinée. Il n'a passé que dix ans de sa vie à dessiner Mafalda, le reste de sa carrière étant entièrement dévolu au *cartoon* humoristique. En la matière, il est un maître et se situe d'ailleurs dans une longue et riche tradition argentine dont on ne connaît en France que de rares représentants : Guillermo Mordillo et le dessinateur et homme de théâtre Copi, alors qu'on pourrait également citer parmi beaucoup d'autres Divito et ses pulpeuses pin-ups, Oski qui influença Mordillo, et l'étonnant dessinateur Landrú, fondateur de la revue *Tía Vicenta*. En tant qu'humoriste graphique, Quino oscille entre l'observation, teintée d'ironie mais aussi d'un peu de mélancolie, de personnages anonymes pris au piège d'une vie souvent banale, et une forme très personnelle d'absurde. Du point de vue graphique, il n'affiche pas la hardiesse d'un Copi, déjà cité, très marqué par l'école du *New Yorker*, mais pratique un graphisme figuratif entre rondeur et délicatesse. Il y a indubitablement une « patte » Quino, et ses bonshommes, comme ceux de Sempé ou de Bosc, sont immédiatement reconnaissables. Il faut ajouter, pour conclure sur Quino dessinateur humoriste, qu'il recourt souvent à des gags qui se développent sur plusieurs vignettes formant narration qu'on peut sans problème assimiler à de la… bande dessinée !

… Ce qui nous ramène à Mafalda.

Quand, en 1963, l'agence publicitaire Agens Publicidad contacte Quino au nom de la marque d'électro-ménager Mansfield pour un projet de bande dessinée publicitaire, le cahier des charges demande très explicitement un *daily strip* qui mélangerait les influences de *Blondie* et des *Peanuts*, deux classiques indémodables de la bande dessinée US. Le premier, qui est né en 1930 sous la plume de Chic Young (et paraît toujours) met en scène un couple d'Américains moyens, la charmante Blondie et son mari Dagwood, que l'on suit dans les péripéties de leur vie professionnelle et privée. Young s'illustre ainsi dans un genre, le *family strip*, dont l'autre grand exemple est *Bringing Up Father* de George McManus (*La Famille Illico* en français). Young se signale par un humour léger et un style graphique d'une parfaite lisibilité. Son énorme succès marque le genre, et tous les *family strips*, jusqu'aux plus récents gardent trace de son influence.

Les *Peanuts* quant à eux relèvent d'un autre genre aussi vieux que la bande dessinée américaine, le *kid strip* dont, comme son nom l'indique, les héros sont des enfants. De 1952, date de leur création, jusqu'en 2002 quand le décès de leur auteur Charles Monroe Schulz interrompt la série, les *Peanuts* connaissent un phénoménal succès, jusqu'à être le *strip* américain le plus lu dans le monde. Les mérites propres de la bande, qui sont immenses, mais aussi un *merchandising* effréné ont fait de Snoopy, Charlie Brown, Lucy, Linus et Schroeder des personnages universellement connus. Le petit théâtre des *Peanuts* met en scène un groupe d'enfants de la classe moyenne américaine dont on ne voit jamais les parents (aucun adulte n'est d'ailleurs représenté dans la bande). La caractéristique de ces gamins est d'être raisonneurs et passablement névrosés. Schulz s'est inspiré de sa propre enfance pour nourrir un univers aussi riche dans son contenu et ses implications que simple dans son expression graphique : les personnages, dont les visages sont réduits à quelques traits, sont uniquement représentés de face ou de profil et les décors ne comportent que ce qu'il est strictement nécessaire de montrer pour le bon déroulement du gag. Il est évident que *Mafalda* doit beaucoup aux *Peanuts*. D'ailleurs, les tout-premiers *strips* publicitaires mettent en scène un garçon qui offre une frappante ressemblance

avec Charlie Brown, mais Quino l'abandonne bien vite au profit d'une petite gamine aux cheveux bruns. Mafalda est née.

De Schulz, Quino a retenu la simplicité graphique de la bande (même s'il « soigne » plus ses angles de vue et ses décors que Schulz), la personnalité de certains personnages (Mafalda à le même caractère affirmé que Lucy van Pelt dans les *Peanuts*, tout comme Felipe peut à certains égards être vu comme un mélange de Linus et de Charlie Brown), le côté faussement sérieux de la plupart des discussions entre les enfants. Quino est manifestement un bon connaisseur de la bande dessinée américaine, car sa création est également nourrie d'autres influences : on a à juste raison fait remarquer (et Quino s'en est lui-même amusé dans un *strip*) la proximité graphique de Mafalda avec Nancy, l'héroïne d'Ernie Bushmiller (*Arthur et Zoé* en v.f.), au point même que les lecteurs non avertis confondent souvent les deux personnages.

Il serait cependant faux et injuste de réduire *Mafalda* à un habile décalque de quelques classiques de la bande dessinée américaine. Car le génie propre de Quino l'a nourri de bien d'autres richesses, et surtout il a su acclimater un genre typiquement américain, le *daily strip*, au contexte de l'Argentine des années 1960 et 1970. Fonctionnant comme un théâtre en réduction, le *daily strip* est un exercice exigeant qui met le plus souvent en scène un groupe limité et fortement contrasté de personnages qui interagissent sur le mode de la brièveté habituel : une bande horizontale de quatre cases est le « format » de ce type de production.

Le cœur du casting de Quino dans *Mafalda* est donc un groupe d'enfants :
Mafalda bien sûr, petite bonne femme au caractère trempé et doté d'un sens enviable de la répartie, dont le souci constant qu'elle a de l'état de la planète se traduit par l'attachement porté à sa mappemonde. Elle veut d'ailleurs devenir plus tard diplomate pour influer sur la marche du monde. Seule faiblesse réellement enfantine : elle déteste la soupe que sa mère s'obstine à lui servir. Mais bien dans l'esprit de son époque de création, elle adore les Beatles.

Guille est le petit frère de Mafalda. La tétine invariablement vissée à la bouche (dans les premiers temps, il grandit ensuite), il est souvent le spectateur médusé (et parfois la victime) des actions et réflexions de sa sœur.

Felipe, déjà cité, est un jeune voisin de Mafalda, partagé entre la rêverie héroïque (il est fasciné par le Far-West américain), des accès de fanfaronnade et une forme récurrente de découragement, voire de lâcheté, surtout lorsqu'il s'agit de tenter d'aborder l'évanescente Muriel (on peut voir dans ce gag récurrent, qui met en relief le caractère velléitaire de Felipe, comme un écho à l'amour secret que Charlie Brown porte à la petite fille rousse dans les *Peanuts*). Felipe est incontestablement le personnage psychologiquement le plus complexe de la bande.

Fils de commerçant, Manolito est le plus borné du groupe. Il ne s'intéresse qu'à l'épicerie de son père et à l'argent (il tombe en transe quand il voit passer un camion de transport de fonds). Nourrissant des rêves de grandeur, il se voit plus tard à la tête d'un empire commercial, ce dont on peut douter au vu de son niveau intellectuel. Son manque flagrant d'intelligence est constamment moqué par ses comparses, sans qu'il s'en rende toujours compte, d'ailleurs.

Susanita est l'antithèse de Mafalda : elle s'imagine future femme au foyer, entièrement dédiée à ses enfants et son mari. Affichant des opinions rétrogrades et un goût prononcé pour les ragots, elle se fâche régulièrement avec Mafalda, qui dit d'elle que « quand elle ouvre la bouche, on dirait le prix Nobel de la petite bourgeoise ».

Miguel, dit Miguelito, est doté d'une mère (qu'on entend mais qu'on ne voit jamais) tyrannique, et d'une imagination débordante. Sa famille semble être de droite (son grand-père admire Mussolini) et lui-même se rêve un avenir glorieux.

Liberté (*Libertad* en v.o.), très jeune fille d'un couple d'intellectuels, affiche les opinions de gauche qui sont celles de ses parents, et n'a pas la langue dans sa poche.

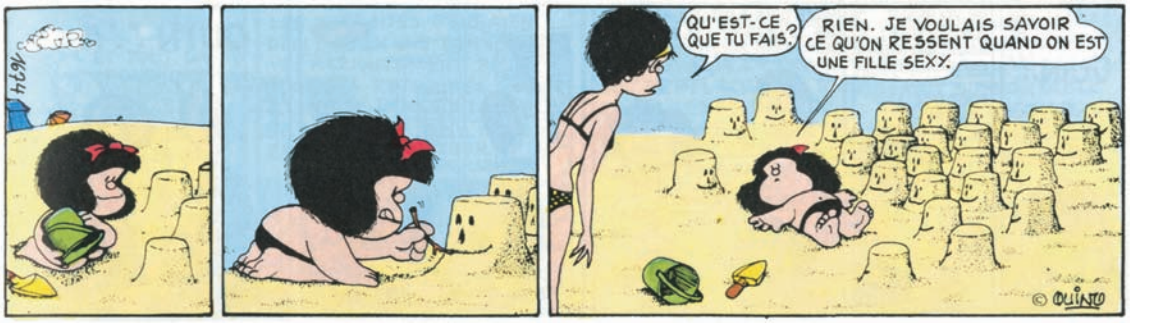
À cette cohorte juvénile Quino a adjoint quelques adultes, au premier rang desquels les parents de Mafalda. Le père est un employé de bureau, prototype du représentant de la classe moyenne pour qui l'achat d'une voiture (une 2 CV Citroën) est un événement extraordinaire. Peu enthousiasmé par son labeur, il se passionne pour les plantes vertes qui peuplent l'appartement de

←
Ernie Bushmiller : *Nancy 1943-1945*, Actes Sud, 2013

→
↓
in : Quino : *Mafalda : l'intégrale*, Glénat.
© Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.

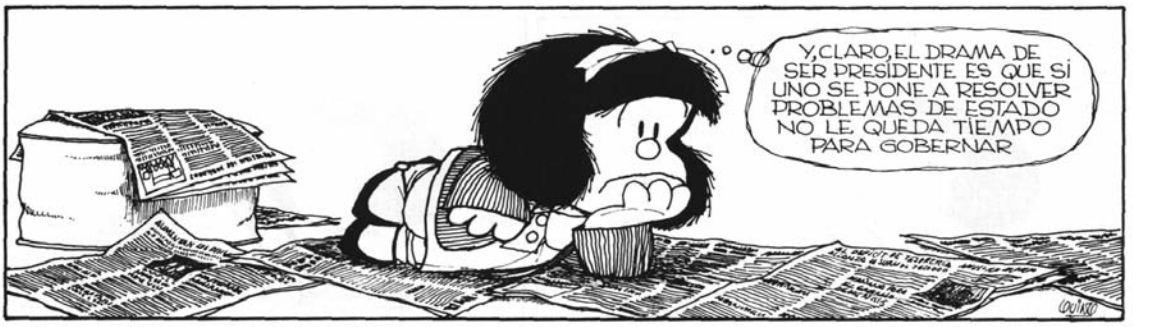
↑
Quino : Mafalda a 50 ans,
© Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.

↓
Quino : *Le Club de Mafalda*, Glénat, 1986 (Mafalda ; 10).
© Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.



↓
in : Quino : *Toda Mafalda*, Ediciones de la Flor © Joaquin S. Lavado (Quino) / Agence Littéraire Caminito.

↓
« Le drame, quand on est Président, c'est que si on entreprend de résoudre les problèmes, on n'a plus le temps de gouverner.»



la famille. La mère, quant à elle, est une femme au foyer fort occupée aux tâches ménagères, ce que Mafalda ne manque jamais de lui présenter comme une déchéance. Prénommée Rachel, elle s'obstine à faire manger de la soupe à Mafalda. Ces parents modèle courant ont fort à faire pour répondre au feu roulant des questions, réflexions et mises en cause de leur fille, qui témoigne d'une rare maturité dans ses considérations sur les affaires internationales.

L'autre importante figure parentale de la série est le père de Manolito, Don Manolo, qui ressemble de façon frappante à son fils. Immigré espagnol devenu épicier en Argentine, Quino le présente comme une brute épaisse qui traite son fils avec rudesse.

Mafalda et ses comparses s'ingénient également (la plupart du temps à leur insu) à rendre impossible la vie de leur maîtresse, et surprennent ou stressent une cohorte anonyme de badauds, personnes âgées, démarcheurs (Mafalda s'y entend à merveille pour leur clouer le bec) dont Quino peuple le *strip* autant que de besoin.

À la différence de son modèle explicite, les *Peanuts*, qui fonctionnent la plupart du temps sans référence marquée à l'actualité, Mafalda est résolument inscrite dans son époque. À travers les déclarations à l'emporte-pièce de Mafalda, on comprend bien vite que l'arrière-plan du *strip* est politique, et que Mafalda n'était pas, au départ du moins, une bande dessinée pour enfants. Parue initialement dans la grande presse argentine, elle a été lue et appréciée d'abord par des adultes. Ce n'est que dans un second temps que les prescripteurs (parents, libraires, bibliothécaires…) ont considéré qu'une bande dessinée mettant en scène des enfants devait nécessairement s'adresser à des enfants. *Mafalda* n'est pas le premier exemple de ce processus dans le domaine de la bande dessinée : de *Little Nemo* à *Calvin et Hobbes* en passant par les *Peanuts* déjà cités, de nombreuses BD ont connu le même destin.

Si l'on se replace dans le contexte des années 1960, il est indiscutable que *Mafalda* s'adresse à des adultes. Les bandes regorgent de gags sur la guerre froide, le danger des armes atomiques, la puissance montante de la Chine, le mur de Berlin, la faim dans le monde, le pillage des ressources de la planète et l'impuissance de l'Organisation des Nations Unies, autant de sujets qui n'intéressent pas a priori les jeunes lecteurs. L'intérêt de Quino pour les questions politiques et de société est indéniable et il n'a jamais hésité, y compris après l'arrêt de la bande, à mettre sa jeune héroïne au service de causes qu'il pensait justes (l'éducation, la santé… Sa dernière intervention est un commentaire vengeur de Mafalda dans la presse italienne sur les frasques sexuelles de Silvio Berlusconi). Il est d'ailleurs probable que le lecteur d'aujourd'hui ne comprend qu'imparfaitement certaines répliques et allusions de la bande (quoique la menace nucléaire, la faim dans le monde, etc. restent hélas d'une triste actualité), mais il est une dimension de la bande que les lecteurs non-argentins ne pouvaient pas saisir lors de la parution des premières traductions, c'est l'audace du *strip* dans le contexte national de l'époque. En regardant de plus près les personnages, on remarque qu'ils se présentent comme une réduction de la société argentine : Mafalda, son frère et ses parents symbolisent la classe moyenne qui tente de s'en sortir tant bien que mal ; Manolito et son père le monde du commerce, focalisé sur la réussite matérielle, Libertad et ses parents la gauche radicale minoritaire. L'extrême brutalité du gouvernement militaire du général Videla a fait oublier qu'avant même le coup d'état de 1976, la société civile argentine avait été soumise, de 1966 à 1973, à une autre dictature militaire dirigée par le général Onganía, dont la censure était déjà féroce. Il y a eu de la part de Quino un authentique courage – et une vraie malice – à faire de manière répétée référence à Cuba ou au Kremlin, à une époque où l'anticommunisme était virulent en Argentine et dans toute l'Amérique latine. Mettre dans la bouche de jeunes enfants raisonneurs des propos qui, proférés par des adultes et hors du contexte d'une BD d'humour, auraient valu de sérieux ennuis à leurs auteurs est l'un des mérites les plus grands et les plus méconnus de Quino. Il a pratiqué à la perfection l'art de « savoir jusqu'où aller trop loin » dont parlait Jean Cocteau. C'est d'ailleurs l'un des intérêts de l'édition intégrale de *Mafalda* publiée pour les cinquante ans de la bande par les éditions Glénat, que d'éclairer certains de ces gags en insérant

quand c'est nécessaire de courts textes d'explication sur le contexte politique argentin de la période, qui permettent au lecteur d'aujourd'hui de saisir tout le sel de telle ou telle allusion cachée dans les dialogues. Cette dimension de résistance par le rire explique peut-être pourquoi Quino a abandonné son personnage, malgré l'énorme succès qu'elle rencontrait dans toutes les couches de la société argentine (en dehors de louanges de Julio Cortázar placées en exergue du présent article, Mafalda a également reçu, excusez du peu, les hommages de Gabriel Garcia Marquez lui-même).

En plus de la gageure que représente le fait de trouver quotidiennement une idée de gag, Quino a senti, l'année du coup d'État de Videla, que Mafalda ne correspondait sans doute plus à l'esprit de l'époque. Dans une interview ultérieure, reprise dans l'édition intégrale citée plus haut, il dit : « [...] Je commençais à penser que cette idée que le monde ne marche pas, que tout va mal, que tout est écœurant, devenait répétitive, lassante. De plus, la situation en Argentine s'aggravait : la guérilla commençait, des gens disparaissaient... Ces choses, Mafalda ne pouvait bien sûr pas se les cacher, mais elle ne pouvait pas non plus les dire dans les journaux. J'ai trouvé plus honnête d'en rester là et de ne pas continuer à faire une de ces bandes qu'on lit par habitude, mais qui au fond n'intéresse plus. »

Quino abandonne donc sa fille de papier en 1974, et reprend sa prolifique carrière d'humoriste graphique. Il quitte l'Argentine pour s'installer en Italie, où il vit toujours. Diminué par des problèmes de vue, il ne dessine plus depuis une dizaine d'années mais force est de constater qu'un demi-siècle après sa naissance, *Mafalda* est toujours là, et bien là. Lue dans toute l'Amérique du Sud, mais aussi en Italie et dans toute la sphère francophone, elle a fait l'objet d'adaptation en dessins animés TV, a donné son nom à des rues et à des places en Argentine, mais aussi au Canada et en France (à Angoulême, évidemment). On lui a dédié des fresques et une statue à son effigie a même été érigée à Buenos Aires !...

Elle est devenue un classique, mais un classique toujours remuant, qui étonne son créateur, manifestement dépassé par sa créature. « Je suis incapable de comprendre quel ressort j'ai fait jouer en créant Mafalda... » confesse-t-il modestement. On peut comprendre son étonnement. Il n'est pas donné à tout le monde de créer un mythe. ●

www

Pour plus d'informations, voir le site officiel de Quino :
www.quino.com.ar

→
Photo extraite du site officiel de Quino. Statue de Mafalda, réalisée par Pablo Irrgang avec la collaboration de Quino.
La statue a été placée, le 30 août 2009, devant l'ancienne maison de son créateur sur laquelle se trouve une plaque commémorative indiquant : « Dans cette maison vécut Mafalda ». Elle est située au coin des rues Chile et Defensa dans le quartier de San Telmo à Buenos Aires.
© Joaquin S. Lavado (Quino).

Isol artiste argentine aux multiples facettes

PAR ULLA RHEDIN

Ulla Rhedin.
Journaliste, critique, grande spécialiste de l'album, elle collabore, à ce titre, régulièrement au quotidien *Dagens Nyheter*. C'est elle qui a présenté l'œuvre d'Isol lors de la remise du Prix Astrid Lindgren.

En 2013, Isol, auteure et illustratrice d'albums argentine, a reçu le plus important prix international de littérature de jeunesse, le prix ALMA (*Astrid Lindgren Memorial Award*). Née Marisol Misenta en 1972, Isol est une artiste aux multiples facettes qui a grandi à Buenos Aires. Son enfance s'est déroulée dans une famille d'artistes, où les deux enfants étaient encouragés à essayer toutes sortes d'activités artistiques. Elle a elle-même étudié la peinture et le graphisme à l'École des Beaux-Arts pour devenir professeur d'arts plastiques. En parallèle, elle a suivi une formation de chanteuse et s'est fait connaître dans son pays natal comme soprano dans un ensemble de musique baroque. Aujourd'hui, elle est poétesse, compositrice et chanteuse dans le duo de pop électronique SIMA, qu'elle a fondé depuis quelques années avec son frère, Federico ou Zypce.

Très tôt, elle a été attirée par tout ce qui avait trait aux Lettres. Celles-ci surgissaient de plus en plus souvent dans ses peintures et ses dessins sous forme de maximes ou d'« épigraphes », jusqu'à ce qu'un jour elle réalise qu'il existait une façon unique de combiner le texte et l'image : l'album narratif de fiction auquel elle avait eu accès enfant à travers la collection richement illustrée « Cuentos de Polidoro ».

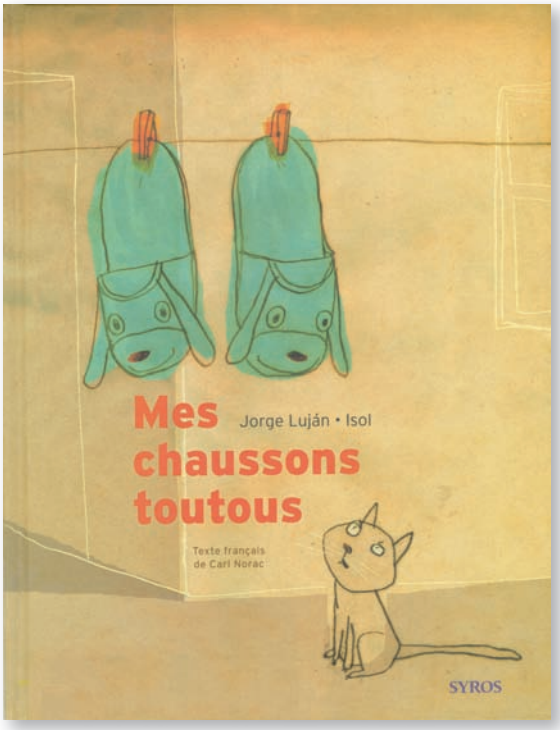
Les membres du jury du prix ALMA ont rapidement compris qu'ils avaient affaire à une artiste éminemment imprégnée d'une réflexion théorique et d'une conscience politique. Elle insiste par exemple sur l'importance pour les illustrateurs « d'occuper [leur] place d'auteurs en embrassant la responsabilité et la liberté que cela implique ». Selon elle, un album possède, soit un seul auteur « intégral » ou « entier » qui écrit à la fois le texte et les images, soit deux auteurs, l'un qui crée le texte et l'autre qui crée les images. Traditionnellement, c'est l'auteur du texte qui, étant considéré comme prépondérant, est l'objet de la plus grande attention. Mais pour Isol, l'intrigue est le plus souvent simple et linéaire, alors que l'aspect graphique, la composition, la mise en pages et le design sont de la plus haute complexité : « La plupart des gens n'ont aucune idée des milliers de choix qu'un illustrateur doit effectuer, ils ne savent tout simplement pas lire les images. »

Cette méconnaissance se reflète à travers les conditions économiques différentes des auteurs et des illustrateurs d'albums, un déséquilibre qu'Isol a problématisé et qu'elle s'est efforcée de redresser. Elle distingue elle-même dans sa propre production une dizaine d'« albums intégraux » et un nombre un peu moins important d'albums en collaboration, où elle se considère comme co-auteure.

DU DESSIN ET DE LA TECHNIQUE

Elle revient constamment sur le fait que le dessin comporte quelque chose d'unique : « Le dessin est un outil impressionnant, je crois qu'il existe des choses qui ne peuvent s'exprimer qu'à travers le dessin. » Et elle est persuadée que le contour est l'élément le plus porteur de sens dans l'image, c'est la « ligne mélodique » de l'ensemble que forme l'image d'album. Pourtant à l'aise dans différentes techniques graphiques, elle explique cette préférence comme une quête constante de traduire, de transposer ces différentes techniques graphiques en « dessins ». Elle recherche ainsi dans ses esquisses la meilleure manière d'atteindre les effets de sérigraphie de la palette de couleurs estompées typiques de cette technique. D'autres fois, elle veut trouver l'expression du dessin pour rendre des effets graphiques vieillis subtils de la xylographie. Son travail artistique est un domaine d'expérimentations : il s'agit de ne pas se répéter, de toujours aller de l'avant, de trouver les moyens d'expression particuliers – ligne, technique, palette – pour chaque livre. Pourquoi ? « Eh bien, oui, je m'ennuie facilement ! »

Pour illustrer sa façon de penser, elle présente les détails du laborieux travail d'esquisse et de réflexion qui se cache derrière l'album *Mes chaussons Toutous*. À l'origine, un projet Internet où des centaines d'enfants entre 5 et 13 ans du Mexique et d'Argentine ont été invités à envoyer des textes sur leurs animaux de compagnie. Le poète argentin Jorge Luján, résident au Mexique, en a sélectionné une douzaine comme base pour des poèmes en prose. À travers les innombrables solutions graphiques, les tests et le choix des couleurs ou des techniques, Isol montre à quoi ressemble le patient processus de sélection et de travail qui détermine chaque choix de mise en pages de l'image, avant que l'album fini ne trouve une forme de simplicité stylisée évidente, où le traitement de l'image est, malgré tout, libre de laisser des traces dans les « restes » granuleux de l'image.



↑ ↓
Jorge Luján & Isol :
Mes Chaussons toutous, Syros, 2010.

↑
Isol : *Piñatas*, Ediciones del Eclipse, 2004

→
Isol : *Vida de Perros*, Fondo de Cultura Económica, 1997.

→
Jorge Luján & Isol : *Equis y Zeta [X et Z]*, Altea, 2000.

→
Isol : *La Bella Griselda*, Fondo de Cultura Económica, 2010.

UN BOUILLONNANT DÉBUT DANS LE STYLE EXPRESSIF

Sa carrière dans les albums a commencé il y a plus de vingt ans lorsqu'en 1996 elle a envoyé un manuscrit à un concours d'albums au Mexique. Les images étaient des pastels à l'huile expressifs et forts, avec des contours épais « discontinus » et des couleurs pâles, liées par du vert et du brun. Elle reçut un fax d'un des membres du jury, l'éditeur Daniel Goldin, qui l'informait qu'elle ne gagnerait pas de prix, mais qu'il voulait publier son livre, à la condition qu'elle en atténue l'expression, qu'elle diminue les grands sourires et adoucisse les regards presque psychotiques ! Elle choisit de répondre par cinq pages d'explication théorique de son style. *Vida de perros* [Vie de chien] reçut une mention spéciale, fut publié en 1997 chez cet éditeur pratiquement sans retouches et devint son premier succès.

Par la suite, elle comprit qu'il y avait eu un réel choc culturel entre une tradition d'albums mexicains plus conventionnelle et sage et son style d'humour fou, bien plus expansif, influencé par les bandes dessinées pour adultes très caricaturales de son pays à l'époque de la junte militaire. Ce livre fut le premier d'une longue série avec Daniel Goldin et la maison d'édition Fondo de Cultura Económica à Mexico. C'est également là qu'elle rencontre son compatriote, le poète Jorge Luján, qui l'invite rapidement à collaborer sur ses textes. Elle se retrouve ainsi avec deux partenaires importants à 11 heures d'avion de sa ville natale.

LA PERSPECTIVE DE L'ENFANT

Avec *Vida de perros*, Isol introduit non seulement ses thèmes esthétiques, mais aussi psychologiques et humoristiques, ainsi que son modèle dramaturgique, qu'elle développera et élargira ensuite. « Maman, comment sais-tu que je ne suis pas un chien ? », telle est la première question existentielle de l'enfant, l'image montrant un garçon vif et son chien adoré. La maman répond à la façon irréfléchie d'un adulte que, sinon, il se comporterait comme un chien : faire pipi aux pieds des arbres, aboyer après les voitures, adorer se salir. Comportement qu'il adopte aussitôt, pour, le soir venu, se retrouver dans un tel état de saleté que la maman l'envoie à la niche, et le garçon de constater, avec un clin d'œil au chien, que leur plan est sur le point de se réaliser.

Ce premier livre est suivi par plusieurs albums originaux, souvent en noir et blanc, avec des lignes rugueuses, une technique « graphique » et des conclusions particulièrement comiques, un style auquel Isol reviendra aussi dans les années 2000, comme dans l'expressif *Secret de famille*, où l'héroïne découvre que sa maman, pendant les premières heures du jour, est en réalité un porc-épic.

À LA RECHERCHE DE NOUVELLES EXPRESSIONS STYLISTIQUES

Mais elle reçoit rapidement une demande de son compatriote le poète Jorge Luján : pourrait-elle faire une BD à partir d'une série de courts textes anecdotiques ? Très sobres et plus délicates que ses propres histoires burlesques, ces histoires de petit X et de sa petite sœur Z (*Equis y Zeta*) ont posé de toutes nouvelles exigences, affirme Isol. C'est alors qu'elle a trouvé son trait fin et nerveux, un peu discontinu, et qu'elle a choisi une palette discrète de jaune passé par le soleil, de vert et bleu, où les tons jaunes dominent. Elle s'est efforcée de retrouver la sensation éprouvée à la lecture des vieux albums que lui offrait sa grand-mère paternelle, où les couleurs débordaient délibérément, un peu comme lorsque l'on travaille en sérigraphie. Ce débordement délibéré des couleurs est renforcé par les doubles contours. Elle assimile ses images à de la musique, où quelques notes de base étouffées dans la couleur forment un décor discret contre lequel quelques notes plus hautes jouent mais où le contour est toujours soliste.

Elle va reprendre dans plusieurs de ses propres albums intégraux ce trait fin discontinu et cette palette délavée. L'album légèrement provocateur *El Globo* [Le Ballon] raconte l'histoire de Camila qui voit un jour son souhait exaucé : que sa mère en colère, qui hurle, la bouche béante rouge feu, soit transformée en ballon ! Que s'est-il passé, se demande la fillette, alors qu'elle se promène dans un grand silence, en portant le ballon. Dans le parc elle rencontre une autre fillette accompagnée de sa maman : « – Quel beau ballon ! » s'exclame la fillette. « – Quelle belle maman ! » répond Camila.

Quand elles se séparent, toutes les deux pensent : « Eh oui, on ne peut pas tout avoir ! » Dans l'image de fin, Camila descend joyeusement la colline avec son grand ballon rouge rebondissant. Dans son pays, ce livre a créé un débat et Isol a pris l'habitude d'expliquer qu'il pouvait être lu comme un fantasme de l'enfant, du point de vue de son impuissance. Mais elle admet que ça peut aussi être lu de façon émancipatrice, comme l'histoire de son affranchissement d'une maman fantasque.

Dans *Petit, el monstruo* [Petit, le monstre], la maman est plutôt du genre coopératif. Les questions du garçon se rapportent à la façon dont on peut être félicité pour quelque chose un jour et disputé pour presque la même chose le jour d'après. Il sait qu'il est méchant de mentir, mais gentil de raconter des histoires aux petits enfants. « Peut-être que je suis une sorte de garçon méchant-gentil ». Et puisque sa maman peut aussi être à la fois méchante et gentille, peut-être est-ce de famille ? Dans ce livre sur la dualité de l'existence et sur « la part d'ombre qui est en nous », les contours doubles le long des ombres humoristiques changeantes apportent une profondeur, un contenu plus symbolique, que l'enfant peut découvrir en grandissant.

ÊTRE L'UN DES AUTEURS DANS UN ALBUM EN COLLABORATION

Puisque Isol voit comme son plus grand défi de trouver la structure et l'expression visuelle propres à chaque livre, elle trouve aussi son inspiration en s'attaquant à des textes déjà publiés, « qui en théorie n'ont pas besoin d'images ». Cette tâche lui permet de prendre des directions artistiques différentes pour les illustrer. Ainsi, dans le joli petit *Tic Tac*, construit sur un poème de Luján, l'enfant fait pression sur sa mère pour savoir à quel point elle l'aime. Isol a choisi de laisser les couleurs refléter le dialogue entre le rouge sang de l'amour et les teintes plus fraîches des pensées. « Ici, je suis presque devenue fauviste », constate-t-elle à propos de ses couleurs et de sa technique de pastel.

Choisir un poème de Luján et ensuite, dans des images complètement libres, se sentir elle-même comme un poète « [lui] donne des ailes et [lui] permet de se développer », explique Isol à propos des grands albums *Mon corps et moi* et *Être et paraître*. Ils relèvent davantage de « l'image artistique », alors que les solutions graphiques astucieuses du *Poème à compter : Numeralia* ont un côté plutôt ludique.

Pour résumer son travail de collaboration dans les albums, Isol souligne que cela lui a permis de se remettre en question et de découvrir de nouvelles facettes de l'existence. « Quand je rencontre le langage imagé de quelqu'un d'autre, cela m'ouvre les portes de mondes inconnus, qui m'enrichissent beaucoup », dit Isol. Une autre façon de se lancer un défi et d'aller vers des expressions nouvelles et inconnues, consiste à dessiner avec la mauvaise main, rien que pour voir ce qui se produit, pour se laisser surprendre et peut-être faire de nouvelles découvertes : « Je le fais parce que… parce que ma tête est beaucoup plus conservatrice que moi-même ! »

DÉPASSEMENT DES LIMITES

Dans plusieurs de ses livres qu'elle signe intégralement, « elle repousse les limites de l'album en tant que média », comme l'a exprimé le jury du prix ALMA en expliquant son choix. Cela concerne les deux albums expérimentaux, le livre accordéon *Tener un patito es útil ! / Tener un nene es útil !* [C'est bien d'avoir un canard ! / C'est bien d'avoir un garçon !] et le livre lumineux de recettes de rêves, *Nocturno*, où l'enfant, en plaçant les images sous sa lampe de chevet, peut découvrir une autre aventure qui brille dans la nuit. Les images de rêve sous-jacentes sont construites à partir d'un adhésif de caoutchouc fluorescent, pendant que l'image de surface contient un contour en encre simple et une couleur de fond. Dans le livre du canard, on découvre la même simple histoire à compter selon deux perspectives : le garçon raconte la façon dont il peut utiliser le canard (en jaune) sans savoir que le canard donne une tout autre version des mêmes situations (en bleu). La perspective est ainsi inversée d'une façon presque philosophique et devient une histoire en miroir hilarante qui peut surprendre même le plus petit enfant et amuser l'adulte.

Dans l'un de ses derniers ouvrages, le conte de *La Bella Griselda* [La Belle Griselda], Isol va à la rencontre de l'enfant en lui montrant l'image

d'une princesse magnifique et très artificielle qui passe son temps à entendre répéter combien elle est belle – tout en voyant constamment les têtes de ses prétendants tomber en sa présence sans que ça éveille le moindre sentiment en elle. « Une référence pas tout à fait innocente à la femme-objet que nous voyons beaucoup en Argentine », dit Isol, « où il vaut mieux être incroyablement belle et, du coup, ne vivre que dans le regard des hommes ». Jusqu'à ce que Griselda soit hypnotisée par sa propre ravissante petite fille et qu'elle se mette à éprouver des sentiments, mais… trop tard, car elle perd elle-même la tête devant sa belle enfant qui se retrouve sans mère.

Les livres d'Isol s'adressent à la fois aux enfants et aux adultes, ce sont des livres destinés à un double lectorat. « Quand je pense aux personnes que mes livres peuvent toucher, je m'imagine volontiers un interlocuteur impatient et joueur, plutôt qu'un lecteur d'un certain âge. Et je l'imagine sur un pied d'égalité avec moi. » Dans un autre contexte, elle développe cette idée en assurant que, si elle n'oublie jamais son identité d'adulte, elle pense à elle-même « comme à une enfant » et choisit le plus souvent des enfants pour protagonistes. Les enfants sont des étrangers dans la culture des adultes – sans que les adultes en aient conscience –, tel est le point de départ évident de toute son œuvre. Dans chacun de ses livres, un enfant pose ainsi des questions directes aux adultes et interprète leurs réponses de façon concrète, avec sa logique d'enfant, différente. « Un enfant est un extra-terrestre ! » ●

Texte traduit du suédois par Catherine Renaud.

Bibliographie des ouvrages cités

El Globo [Le Ballon], Fondo de Cultura Económica, 2002.

Equis y Zeta [X et Z], avec Jorge Luján, Altea, 2000-02.

La Bella Griselda [La belle Griselda], Fondo de Cultura Económica, 2010.

Mi cuerpo y yo, avec Jorge Luján, 2005 / *Mon corps et moi*, Rouergue, 2003.

Nocturno [Nocturne], Fondo de Cultura Económica, 2011.

Numeralia avec Jorge Luján, 2007 / *Poème à compter : Numeralia*, Syros, 2008.

Pantuflas de perrito, avec Jorge Luján, 2009 / *Mes chaussons Toutous*, Syros, 2010.

Petit, el monstruo [Petit, le monstre], RBA Libros, 2007.

Secreto de familia, 2003 / *Secret de famille*, Les 400 coups, 2009.

Ser y parecer, avec Jorge Luján, 2005 / *Être et paraître*, La Joie de Lire, 2008.

Tener un patito es útil!/Tener un nene es útil! [C'est bien d'avoir un canard ! / C'est bien d'avoir un garçon !], Fondo de Cultura Económica, 2007.

Tic Tac, 2002, avec Jorge Luján / *Tic Tac*, Rouergue, 2006.

Vida de perros [Vie de chien], Fondo de Cultura Económica, 1996.

www

Pour plus d'informations, voir le site officiel d'Isol : isol-isol.com.ar

← Jorge Luján & Isol : *Numeralia*, Fondo de Cultura Económica, 1997.

→ Photographie extraite du site Panorama.com © D.R.