

Les Langues Néo-Latines



**Littérature de jeunesse, littérature
pour enfants dans les pays de langue
et de culture romanes**

Xavier Escudero (coord.)

Complément au n° 393 de la revue
Les Langues Néo-Latines (juin 2020)

Pour citer ce document :

Xavier Escudero (coord.), *Littérature de jeunesse, littérature pour enfants dans les pays de langue et de culture romanes*, Daniel Lecler et Claudine Marion-Andrès (éds.), juin 2020.
URL : https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Complement_393.pdf

Illustration de couverture :
Luis Doyague, *El niño y el anillo* - Tous droits réservés

SOMMAIRE

XAVIER ESCUDERO	
Avant-propos	5
RAMÓN TENA FERNÁNDEZ et JOSÉ SOTO VÁZQUEZ	
El análisis de la calidad literaria de la literatura infantil y juvenil en España durante el franquismo a través de los expedientes censores de obras para niños (1951-1975)	6
PHILIPPE MERLO-MORAT	
Érase...la música ou raconte-moi la musique grâce aux illustrations de Luis Doyague (version augmentée en couleur)	25
 Dans le numéro 393 de la revue qu'il est possible d'acquérir en écrivant à languesneolatines1@gmail.com , vous pourrez également lire les articles suivants :	
XAVIER ESCUDERO	
Avant-propos	3
ISABELLE NIÈRES-CHEVREL	
Usage du français et traductions : la naissance d'une littérature de jeunesse dans quatre pays de langue romane	9
CHRISTIANE CONNAN-PINTADO	
La littérature de jeunesse au miroir de la recherche contemporaine en France	25
PIERRE BRUNO	
L'institutionnalisation de la littérature de jeunesse en France : un champ illusoire ?	39
ESTHER LASO Y LEÓN	
Clés pour découvrir la LIJ au début du XXI ^e siècle	53
LAURENCE JOSELIN	
Enfants avec un handicap dans les albums de jeunesse italiens : mises en scène de la famille et des amis	69
PHILIPPE MERLO-MORAT	
Érase...la música ou raconte-moi la musique grâce aux illustrations de Luis Doyague	85
SOPHIE PELISSIER-CHAZE	
Médiations artistiques et culturelles autour d'un conte franco-espagnol illustré à l'école. Enjeux esthétiques, langagiers et humains	103

Ce supplément est associé au numéro papier n° 393 *Littérature de jeunesse, littérature pour enfants dans les pays de langue et de culture romanes* de la revue *Les Langues Néo-Latinas*. Vous pouvez en l'acquisition en écrivant à l'adresse suivante : languesneolatines1@gmail.com
Este volumen completa el número impreso n° 393 de la revista *Les Langues Néo-Latinas*. Se puede adquirir escribiendo a la siguiente dirección : languesneolatines1@gmail.com

AVANT-PROPOS

Le supplément en ligne au numéro 393 de la revue des Langues Néo-latines regroupe deux contributions. La première « El análisis de la calidad literaria de la literatura infantil y juvenil en España durante el franquismo a través de los expedientes censores de obras para niños (1951-1975) » co-écrite par Ramón Tena Fernández et José Soto Vázquez rend compte de la façon dont la censure franquiste opérait entre les années 1951 et 1975 avec les ouvrages destinés aux enfants et adolescents espagnols (contes illustrés, romans, B.D.). En effet, si les ouvrages pour enfants et adolescents étaient considérés comme des œuvres mineures, ils faisaient pourtant l'objet d'une attention accrue de la part du Ministère de l'Information et du Tourisme. À partir de 1951, outre le souhait de garantir l'« innocence » de l'enfant, plusieurs critères orientaient le censeur spécialisé dans la « révision » de ce type d'ouvrages pour la jeunesse : le respect de la religion, de la morale, les aspects psychologiques et éducatifs, les valeurs patriotiques et politiques, le caractère littéraire, artistique et technique. Pour parvenir à ce constat, les deux auteurs se sont basés sur 466 rapports de cette période historique.

La seconde est la version augmentée et en couleur de la contribution de Philippe Merlo-Morat au numéro 393 de la revue. Parmi la riche production éditoriale espagnole, Philippe Merlo-Morat dans « *Érase...la música* ou raconte-moi la musique grâce aux illustrations de Luis Doyague » choisit d'analyser les illustrations de Luis Doyague dans une série d'ouvrages-coffrets à destination des enfants et de leurs parents sur les grands compositeurs de musique classique : Dvorak, Schumann, Haydn, Mendelssohn, Debussy, Scarlatti, Berlioz, Bach, Brahms, Chopin, Verdi, Haendel, Albéniz, Granados, ... Ces albums illustrés accompagnés d'un texte adapté à l'enfant et d'un C.D. et dont « [I]a première série de 30 numéros a été éditée au début des années 2010 » restent « respectueux des grandes thématiques présentes dans les récits pour enfants » ainsi que de la mise en scène des contes traditionnels et des récits classiques développant ce que Philippe Merlo-Morat nomme une « inter-icono-sono-textualité ». Les compositeurs présentés sous des traits d'enfants et placés dans des aventures extraordinaires permettent de développer un processus d'identification. Luis Doyague, grand illustrateur, fait usage de toute sa technique pour déployer une mise en scène : les couleurs, les sons, les lettres et les notes se répondent.

Xavier Escudero

EL ANÁLISIS DE LA CALIDAD LITERARIA DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO A TRAVÉS DE LOS EXPEDIENTES CENSORES DE OBRAS PARA NIÑOS (1951-1975)¹.

RAMÓN TENA FERNÁNDEZ

Universidad de Extremadura
Grupo de investigación LIJ (SEJ036)

JOSÉ SOTO VÁZQUEZ

Universidad de Extremadura
Grupo de investigación LIJ (SEJ036)

La literatura Infantil y Juvenil en el primer franquismo

La identidad de la LIJ ha convivido históricamente con dos estereotipos que expuestos en paralelo resultan muy contradictorios. El primero es considerar sus obras como un género menor, “cosas de niños”² y la segunda es que, pese a este desprecio, se ha cercado todo su contexto con una vigilancia muy superior al control que se aplicó a la literatura para adultos. Esta ambivalencia se refleja claramente en la dictadura franquista y para ello basta con revisar los documentos oficiales que publicó el Boletín Oficial del Estado (BOE) tanto en los años de Guerra Civil, como durante el franquismo. En la Orden de 30 de abril de 1938 del Ministerio de Interior se indicó que debido a la escasez del papel la censura del gobierno no solo juzgaría la idoneidad de las publicaciones, también si estas eran “insustituibles” para el país, de lo contrario podrían “entorpecer la publicación de otros impresos que respondan a atenciones preferentes”³.

¹ Este trabajo se incluye en las actividades realizadas por el Grupo de Investigación “LIJ” (Literatura infantil y juvenil) del Catálogo de grupos de la Junta de Extremadura (SEJ036), coordinado por José Soto Vázquez. Ayudas cofinanciadas por FONDOS FEDER. Programa Operativo FEDER y Junta de Extremadura. N° de expediente GR18026.

² José SOTO VÁZQUEZ, Raúl CREMADES GARCÍA y Angélica GARCÍA MANSO, *Didáctica de la literatura infantil*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2017, p. 24-27.

³ MINISTERIO DE INTERIOR, “Orden de 30 de abril de 1938 sobre edición y venta de publicaciones no periódicas”, BOE, 556, 1938, p. 7035-7036.

El investigador Fernández Sarasola⁴ constata que en la práctica esto fue una doble censura que perjudicó especialmente a las publicaciones de historietas, porque para el Estado cualquier otro destino para el papel sería una opción más atractiva que las ediciones para niños, salvo que fuesen propagandísticas. Especialmente, esta banalización sucede cuando la censura dependió de la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), momento en el que los libros que se registraban para su evaluación se clasificaron en cinco grandes áreas, que facilitaban su reparto entre los censores especialistas. Sin embargo, la última de esas categorías se reservó para las “lecturas amenas y recreativas”, donde se integró la LIJ.

Ruiz Bautista, que ha accedido a este informe, indica que detrás de esa vigilancia laxa hacia los títulos para niños “podría interpretarse que no asignaban a esta clase de obras una excesiva complejidad intelectual”⁵, de ahí que confiaran su evaluación al personal de la propia vicesecretaría y no a especialistas en la materia. Las obras políticas las confiaron a la jerarquía de la Falange, las religiosas a la censura eclesiástica, los libros científicos a doctores expertos en la materia y los de historia o técnica militar se remitieron al Ministerio del Ejército para que los evaluasen. Sin embargo, en lo tocante a la LIJ ni hubo una institución encargada de estas evaluaciones, ni especialistas externos asignados para sus revisiones.

Por otro lado, Pascua Febles matiza que la LIJ “al ser considerada una literatura menor, se justificaba cualquier tipo de manipulación. Eso sí, siempre “por el bien” de la infancia”⁶. Merced a esa escasa consideración, la Vicesecretaría de Educación Popular supeditaba el valor de las obras para niños a su componente educativo o adoctrinador, no contemplaba su riqueza cultural, literaria o creativa. De hecho, esta misma institución aclara en un Oficio de 1943 que “solamente deben publicarse aquellos cuadernos en los que se reconozca un notable valor educativo [...], por tanto, han de tomarse como ejemplos los argumentos de la antigüedad clásica, la literatura popular moralizante y los temas heroicos o morales”⁷.

⁴ Ignacio FERNÁNDEZ SARASOLA, “El Régimen jurídico de la historieta en la España Franquista (1938-1949)”, *Historietas*, 3, 2013, p. 21-41.

⁵ Documento interno de la Vicesecretaría de Educación Popular, conservado en el Archivo General de la Administración con el código 103 dentro de la sección de cultura y al que hace referencia Eduardo RUÍZ BAUTISTA, *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Editorial Trea, 2008, p. 53.

⁶ Isabel PASCUA FEBLES, *La literatura traducida y censura para niños y jóvenes en la época franquista: Guillermo Brown*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2011, p. 56.

⁷ El oficio se encuentra transscrito de manera parcial en *Bibliografía Hispánica*, julio-agosto, 1943, p. 49 y la investigadora Pascua Febles recupera una pequeña parte en *La literatura traducida y censura para niños u jóvenes en la época franquista: Guillermo Brown*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2011.

Con estos requisitos, las únicas obras que consiguieron editarse fueron en su mayoría las de contenido predecible e insulso, sin margen para tramas sorprendentes. Sotomayor Sáez⁸ determina que solo hubo espacio para lecturas melodramáticas que casi siempre respondían a tres arquetipos: el primero “historias de niños huérfanos y desgraciados”, que consiguen la felicidad tras muchos sacrificios; el segundo, las “historias familiares”, con personajes idealizados; y el tercero las “leyendas heroicas”, que mitificaban un pasado glorioso. Las tres opciones mantienen en común la intencionalidad de marcar referentes de “ejemplaridad”, bien en el ámbito familiar o en el social. Todo ello supeditado tanto al género del lector, como a un determinado tipo de personajes.

Junto a este condicionamiento de las lecturas infantiles, hubo una minusvaloración hacia sus receptores, los niños, que fueron considerados por el Estado unas personas moralmente débiles que requerían de una protección oficial que salvaguardase su inocencia. Sin embargo, detrás de esta actitud paternalista y condescendiente se ocultaba la justificación política para imponer un rígido sistema de censura. Así se recoge en la Ley de Prensa de 1938, cuyo artículo décimo octavo informa que el ministerio encargado del control de la prensa vigilará que no se “siembren ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles”⁹. Es cierto que esta ley hacía alusión a la prensa periódica, pero también lo es que bajo su amparo se aprobó en el mismo mes la Orden ministerial de 29 de abril¹⁰, donde se ampliaba el control de la censura a toda clase de impresos, tanto españoles como extranjeros.

En lo vinculante a esa protección de la inocencia infantil, que contó con el apoyo de las familias conservadoras y de los sectores católicos, autores como Cisquella, Erviti y Sorolla aprecian que el objetivo del gobierno fue la “contribución a la idiotez colectiva”¹¹. Una afirmación que Pascua Febles comparte con el mismo calificativo, según su investigación “parecía que lo que se pretendía era idiotizar a los niños”¹² antes de que aprendieran a reflexionar. A mayor nivel de ignorancia y calado de una moral dogmáticamente pacata, más facilidad para vivir con miedo a todo y labrar una personalidad fácilmente manipulable. Según Andrés Rábago (Premio Nacional de Ilustración, 2012, conocido como El Roto), esto era justo lo que el Régimen necesitaba, pues “el control de las mentes juveniles es esencial para la

⁸ María Victoria SOTOMAYOR SÁEZ, “El humor en la literatura infantil del franquismo”, *Anales de Literatura Española*, 19, 2007, p. 237-251, p. 240.

⁹ MINISTERIO DEL INTERIOR, “Ley de prensa de 22 de abril de 1938”, *BOE*, 550, 1938, p. 6938-40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7035-7036.

¹¹ Georgina CISQUELLA, José Luis ERVITI, y José A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa, 1966-1976*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 121.

¹² I. PASCUA FEBLES, *op. cit.*, p. 57.

perpetuación del sistema, por eso el interés de la Iglesia por controlar la educación infantil y su especial cuidado con lo que llega a los niños como formación, porque ahí se juegan el futuro”¹³.

La búsqueda de la calidad literaria en la década de los cincuenta

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945), el gobierno reestructuró su organigrama y retiró el control de la censura de la Vicesecretaría de Educación de FET de las JONS, para asignárselo al Ministerio de Educación Nacional. Estas competencias las ejercerá solo desde 1945 hasta 1951 y será un período clave para el catolicismo, que ganará protagonismo y situará a miembros del Opus Dei en puestos de responsabilidad. Sin embargo, tras la sucesión de varias revueltas sociales y algunas huelgas catalanas, el Estado, por medio del Decreto-ley de 19 de julio de 1951, vuelve a reorganizar sus instituciones y crea el Ministerio de Información y Turismo (MIT). Este nuevo organismo se encargó de la dirección censora hasta el final de la dictadura, lo cual supuso más de veinte años de estabilidad institucional, un hecho sin precedentes hasta la fecha.

Dentro de esta etapa, la prensa se hace eco de la necesidad de mejorar la calidad de la LIJ española. Además, cuenta con el apoyo del Estado, que comienza a potenciar la celebración de certámenes, exposiciones y premios que contribuyen a la creación de nuevos títulos. El propósito de “regeneración” también fue respaldado por las editoriales, que avivan su interés por obras con contenidos más cuidados e imágenes y textos de mayor nivel. Según García Padrino¹⁴, estos cambios fueron “decididos intentos por elevar la dignidad de la literatura infantil”, pero no debemos ignorar que junto a este desarrollo cultural también llegaron las restricciones más sólidas de la censura. Si en los años cuarenta este tipo de literatura no tuvo censores especializados, ni organismos a los que derivar sus obras para ser juzgadas, ahora sucede exactamente lo contrario. El gobierno aprueba decretos que solo atañen a las lecturas infantiles y además impulsa instituciones y comisiones exclusivamente ideadas para su vigilancia.

¹³ Ramón TENA FERNÁNDEZ, “Andrés Rábago: ‘El censor es el que crea lo censurado’”, *Revista de Occidente*, 441, 2018, p. 114-128, p. 119.

¹⁴ Jaime GARCÍA PADRINO, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1992, p. 514.

El ministerio instaura la Junta de Prensa Infantil el 21 de enero de 1952¹⁵, la primera institución especializada en la censura para niños, su misión era la de recabar informes sobre el contenido de las ediciones periódicas (cómics y revistas), porque, según el Estado, la prensa infantil constituía el “objeto de preferente atención”¹⁶. Además, dos años después (1954)¹⁷ la misma Junta acrecentó sus competencias y también se hizo cargo de las publicaciones no periódicas (los libros), pero pese a este incremento de ocupaciones, aún se desconocía qué normativa regía sus evaluaciones. El reglamento llegó con el Decreto de 24 de junio de 1955 y la orden ministerial de la misma fecha (publicada en 1956¹⁸), en él se informaba de las pautas que los autores debían respetar para obtener la licencia de edición.

La legislación constaba de cinco grandes ítems de revisión: 1) Respeto a la religión; 2) Cuidado de la moral; 3) Aspectos psicológicos y educativos; 4) Valores patrióticos y políticos; 5) Carácter literario, artístico y técnico. Cada uno de estos grandes núcleos se subdividía en varias pautas de concreción. No obstante, pese a la existencia de esta lista de indicaciones, la ambigüedad continuaba siendo muy amplia y el miedo a infringir la normativa era mayúsculo. En la indefinición de las reglas estaba la estrategia de la censura para actuar de manera sesgada en función de quien firmara el libro o de las necesidades particulares del Régimen en cada década. Además, con el avance del tiempo, no se desarrolla una explicación de estas normas, todo lo contrario, a medida que aumentan su oficialidad, decrece la concreción de sus reglas.

La evidencia de cómo el gobierno profesionaliza su ambigüedad legislativa a medida que crece su interés por la LIJ la encontramos en 1966, cuando se aprueba la nueva Ley de Prensa e Imprenta¹⁹. Con su promulgación se pone fin a la obligatoriedad de presentar las galeradas de las obras a la censura antes de su publicación. Sin embargo, la ley se reserva el artículo quince para indicar que un “Estatuto especial regulará la impresión, edición y difusión de publicaciones que, por su carácter, objeto o presentación, aparezcan como principalmente destinadas a los niños y adolescentes”²⁰. Ese “Estatuto especial” se da a conocer en 1967, deroga al reglamento de 1955 e informa de manera clara que pese a la libertad que anuncia

¹⁵ MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO (MIT), “Orden de 21 de enero de 1952 por la que se crea la Junta Asesora de la Prensa Infantil”, *BOE*, 32, 1952, p. 475.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ MIT, “Orden de 10 de noviembre de 1954 referente a la Junta Asesora de la Prensa Infantil”, *BOE*, 323, 1954, p. 7739.

¹⁸ MIT, “Decreto de 24 de junio de 1955 por el que se establecen las normas a que han de ajustarse las publicaciones infantiles y juveniles”, *BOE*, 204, 1956, p. 4509-4510.

¹⁹ JEFATURA DEL ESTADO, “Ley 14 / 1966, de Prensa e Imprenta”, *BOE*, 67, 1966, p. 3310-3315.

²⁰ *Ibid.* p. 3311.

la ley, las lecturas infantiles continuarían sometiéndose de manera obligada a la censura previa del ministerio.

Según Fraga Iribarne, el ministro que presentó la nueva ley, Franco “era consciente de que empezaba una nueva época”²¹ y era necesario cuidar la imagen de la censura, pero tampoco estaba dispuesto a abolirla. Por ello, cuando conoció la redacción del proyecto de ley, comentó al ministro: “No seamos demasiado buenas personas... Utilicemos, como todos, los medios indirectos de control”²². Esos medios de control a los que aludía el dictador basaban su eficacia en la ambigüedad que citábamos anteriormente. En el caso de las publicaciones para adultos el artículo primero de la nueva ley reconocía el derecho a la libertad de expresión, pero en el segundo indicaba que la difusión de la información tenía ciertos límites. Entre ellos encontramos cuestiones como el respeto a la verdad, a la moral, a las instituciones y a “la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar”²³.

Ante el desconocimiento de la definición que el Régimen concedía a estos conceptos y dónde ubicaba los límites de cada uno de ellos, los escritores y periodistas continuaron presentando sus obras a la censura antes de publicarlas. Por tanto, la libertad de prensa e imprenta que anunciaba el (famoso) artículo 2, tuvo más de operación cosmética que de efectividad real. En el caso de la LIJ, el nuevo Estatuto regulador también se creó con una filosofía muy similar, presentaba un total de cuarenta y ocho artículos. Sin embargo, el Reglamento primigenio contenía cincuenta y siete. Para Cendán Pazos esto se debe a que la censura aplicó “algunas simplificaciones de gran trascendencia respecto al texto del Reglamento”²⁴. En este sentido, si hacemos una comparativa de la redacción de pautas, apreciamos dos diferencias destacables. Una es que las normas ya no se agrupan en cinco categorías de revisión (moral, religión, educación, patria y calidad), ahora simplemente se cita aleatoriamente una lista de temas vetados. La segunda distinción es que esa lista de contenidos prohibidos es aún más ambigua que la que se publicó en la década anterior.

La problemática no era el grueso de los temas tabú, sino su libre interpretación. Ahora se prohibía escribir sobre “vicios individuales”, “temas que puedan suponer o sugerir error” y asuntos que contribuyeran a la “deformación estética, cultural o educacional”. Asimismo, se instaba a evitar “asuntos que por su fondo o por su forma no pertenezcan al mundo de los

²¹ Manuel FRAGA IRIBARNE, *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 159.

²² *Id.*

²³ JEFATURA DEL ESTADO, *op. cit.*, p. 3310-3315, p. 3310.

²⁴ Ver Fernando CENDÁN PAZOS, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986, p. 61.

menores”. La gran pregunta de los escritores e ilustradores era ¿qué temas pertenecían al mundo de los jóvenes y con qué profundidad se podían abordar? La falta de concreción derivó en una autocensura probablemente muy superior a la vivida en los años del primer franquismo. Así al menos lo reconoce Márquez Reviriego que, con su experiencia como redactor jefe de la revista *Triunfo*, asevera que “la primera Ley de Prensa era una puerta totalmente cerrada que en 1966 nos abrieron para dejarnos ante un terreno lleno de trampas”²⁵.

Cisquella, Erviti y Sorolla²⁶ aseveran que las lecturas infantiles tuvieron una situación más precaria, puesto que a su farragosa legislación se le sumaba una gran cantidad de temas igualmente tapiados, pero no mencionados en la normativa. De este modo, lo realmente difícil era que cualquier cuento no fuese sospechoso de atentar contra algo o alguien, por esa razón “las supresiones de la literatura infantil eran todavía más fantasmagóricas que en los libros para adultos”²⁷. Una conclusión que merece mayor desarrollo pues lo usual es pensar que nos ubicamos en los años de liberalización, cuando la realidad demuestra más bien lo contrario. Un gran número de obras que se trataron de reeditar a partir de 1967 y que habían obtenido su autorización antes de la llegada del MIT (1951), ahora no conseguían revalidar la autorización²⁸. Ello se debe a que la censura en este nuevo contexto funcionaba “como un reloj suizo muy bien ajustado y por el que es muy difícil dejar recoveco alguno para que editores y autores puedan saltarse las normas”²⁹.

Objetivos de esta investigación

A tenor de los datos expuestos por los investigadores citados y las normativas censoras que se publicaron en el *BOE*, se presupone que a partir de 1951 y bajo el paraguas del MIT, el gobierno ejerció en la LIJ un control superior al realizado en las obras para adultos. Es cierto que esta teoría es muy defendida por la bibliografía especializada. Sin embargo, hasta la fecha

²⁵ Víctor MÁRQUEZ REVIRIEGO, “La primera Ley de Prensa era una puerta totalmente cerrada que en 1966 nos abrieron para dejarnos ante un terreno lleno de trampas”, in R. TENA FERNÁNDEZ, *Hispania*, 102, nº 2, 2019, p. 169-178, p. 169.

²⁶ G. CISQUELLA, J. L. ERVITI, y J. A. SOROLLA, *op. cit.*, p. 52.

²⁷ *Id.*

²⁸ R. TENA FERNÁNDEZ y J. SOTO VÁZQUEZ, “Las revisiones de los *Cuentos de hadas* de Andersen durante la Guerra Civil y la censura franquista”, *Tendências contemporâneas da investigação em literatura para a infância e juventude*, Universidad de Aveiro, Oporto, 2019, p. 51-70.

²⁹ Antoni GUIRAL, “Introducción a ‘la otra’ novela gráfica para adultos”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea* (Ejemplares dedicados a: Historia y Cómics), 26, 2014, p. 183-226, p. 194.

esas conclusiones se han extraído analizando de manera aislada la trayectoria de alguna colección, los libros de un determinado autor o lo sucedido en alguna editorial concreta. No encontramos ningún estudio que mediante el cotejo de centenares de expedientes de censura realice una investigación que permita conocer con datos cuantitativos la realidad de ambas literaturas.

En este artículo nos proponemos cubrir informativamente parte de esta necesidad de estudio. Para ello hemos consultado una muestra de 466 informes del MIT fechados entre 1951 a 1975 y sobre una población total de 275 602 publicaciones, unas cifras que nos aportan un grado de fiabilidad del 0,629 (Alfa de Cronbach) y que nos revela que nuestros resultados son de carácter exploratorio. Por tanto, aunque no podemos ser tajantes en las conclusiones, sí que conoceremos de manera solvente las actitudes de la censura en la horquilla temporal que hemos seleccionado.

En concreto, planteamos cinco núcleos de interés que pretendemos documentar: 1) Determinar la relevancia que tuvo el concepto de calidad en las evaluaciones censoras de la literatura; 2) Identificar si la importancia de ese ítem fue la misma en las lecturas para niños que en la literatura para adultos; 3) Valorar cuál fue el alegato más recurrente usado por los censores para afirmar que una obra infantil carecía de calidad; 4) Conocer cómo actuaban los evaluadores con los libros que carecían de valor literario; y, finalmente, 5) Calcular qué literatura (adultos o infantil) fue represaliada con mayor severidad en caso de albergar alguna incidencia.

Consideramos posible cumplir estos objetivos ya que en nuestro análisis estadístico hemos extraído los datos de los expedientes originales de censura conservados en el Archivo General de la Administración (AGA), en los que los evaluadores juzgaban esos cuatro ítems: religión, calidad, moral y patria-política. Además, como ya explicamos anteriormente estos pilares de revisión se desglosaron en varios puntos dentro del Reglamento de 1955³⁰ y el Estatuto de 1967³¹ en el caso de las lecturas para niños. Por tanto, antes de trabajar la estadística hemos clasificado la resolución de cada expediente, indicando primero el ítem infringido y señalando seguidamente la norma que se vulneró dentro de ese mismo criterio de revisión. Por otra parte, este trabajo de catalogación se ha conjugado con la identificación de las reacciones de la censura en función del ítem que no se respetara en cada libro. En este sentido, encontramos hasta cuatro tipos de respuestas posibles: la “Autorización”, que no establece correcciones; las “Supresiones

³⁰ MIT, *op. cit.*, p. 4509-4510.

³¹ MIT, “Decreto 195/1967, de 19 de enero, por el que se aprueba el Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles”, *BOE*, 37, 1967, p. 1964-1967.

o tachaduras”, cuando se decretan vetos parciales; la “Denegación”, que implicaba la prohibición total de la obra; y la “Denuncia”, cuya misión era la de depurar responsabilidades penales tanto del autor como del editor. En este trabajo, por coherencia con los objetivos planteados, nos centraremos en conocer cuál de estas cuatro posibles deliberaciones fue la más usual en cada literatura cuando la obra carecía de calidad.

Relevancia del concepto de calidad en las evaluaciones censoras

La calidad literaria ya se juzgaba internamente en los expedientes de censura desde mucho antes de que se legislara en el Reglamento de lecturas infantiles de 1955. Una década atrás, cuando la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945) se encargaba de juzgar la cultura, los lectores del Estado, tras la revisión de cualquier libro, debían de responder a la pregunta: “¿tiene valor literario o documental?”. Sin embargo, paradójicamente esta cuestión, que se planteaba de manera directa en las plantillas de evaluación del primer franquismo, desaparece cuando se publicita legislativamente que se juzgarán los “puntos de vistas literarios, artísticos y técnicos” (artículo 17 del Reglamento de 1955). Ni en los expedientes a cargo del Ministerio de Educación Nacional (1945-1951), ni en los esgrimidos por el MIT (1951-1975) encontramos alguna pregunta vinculada tan directamente a la calidad.

No obstante, en honor a la verdad, hemos de reconocer que tampoco fue necesario continuar planteando esta pregunta, pues los censores estaban habituados a justificar sus decisiones alegando supuestas debilidades de estilo. Además, en lo tocante a las fechas que nos ocupan en este trabajo (1951-1975), los informes de evaluación contemplaron dos epígrafes que, aunque no preguntaban directamente por la calidad, sí que se vinculaban con ella. Por un lado, el formulario se interesa por si “Los pasajes censurables ¿Califican el contenido total de la obra?” y por otro se dedicaba toda una sección para deliberar sobre “Otras observaciones”. Este último espacio de redacción, a pesar de la generalidad de su enunciado, era el realmente decisivo, porque los censores no tendían a responder una por una todas las preguntas del expediente, se reservaban sus juicios para este apartado y en base a ello deliberaban su decisión.

Precisamente, aquellos expedientes que exponen en este epígrafe deficiencias en formatos editoriales, características estéticas, normas de estilo, léxico inadecuado o errores gráficos son los que estadísticamente hemos clasificado como obras censuradas por su baja calidad literaria. El propósito es determinar qué componentes, al margen del respeto a la religión, la patria y la

moral, debían integrar esa alta literatura que tanto defendían los discursos del gobierno para justificar la existencia de la censura. Para determinar esta cuestión hemos de cuantificar la asiduidad con la que se expedientaron libros a causa de una calidad deficiente. En este sentido, nuestra investigación acredita que de un total de 348 incidencias cotejadas³² en toda la muestra, el 20,4% tenía relación con aspectos meramente literarios, artísticos o técnicos.

Sin embargo, aunque el porcentaje pueda aparentar que el Ministerio depositó un interés elevado en cuidar la calidad de las ediciones nacionales, lo cierto es que esa cifra precisa de varias aclaraciones. El 20,4% equivale a 71 títulos sancionados, lo que supone una posición moderada en la escala porcentual de los cuatro ítems que juzgaba la censura. Si ordenamos las temáticas de las incidencias por su porcentaje de asiduidad, apreciamos que la “calidad” empata con el ítem que valoraba el respeto a los factores “patrióticos y políticos”. Estos dos pilares de revisión se sitúan justo en el ecuador de la pirámide porque se juzgaron interdependientemente, es decir, se castigaba tanto el contenido como la forma de expresarlo (texto o ilustración), pero el concepto vetado era el mismo.

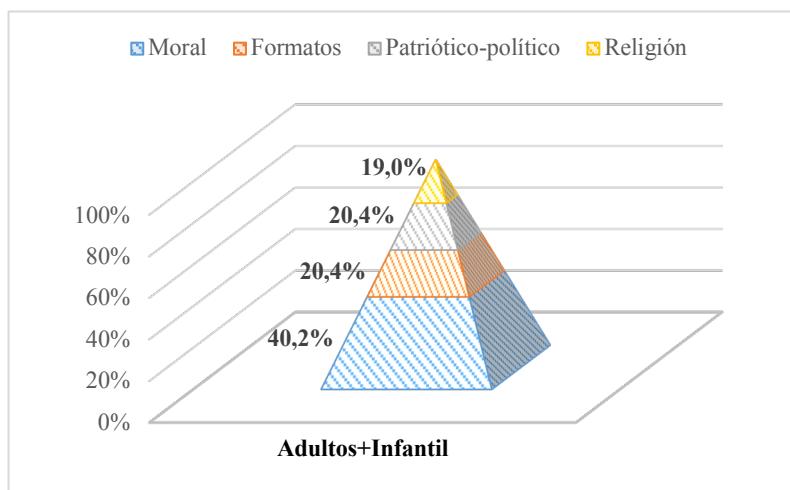


Figura 1: Agrupación de incidencias en función del ítem dañado en las dos literaturas.
Fuente: Elaboración propia.

Si ahondamos en esa supuesta interdependencia de criterios de evaluación y buscamos qué títulos en concreto fueron los acusados de baja idoneidad, apreciamos que en más de una treintena de ellos figuran las autorías de OPS (seudónimo utilizado durante el franquismo por

³² Para facilitar la comprensión de los datos expuestos es conveniente matizar que 348 incidencias no es sinónimo de 348 libros sancionados. Los títulos represaliados fueron 209, pero dado que la mayoría de ellos infringieron simultáneamente varios ítems, la cantidad de incidencias supera la cifra de títulos penados.

Andrés Rábago), Forges y Chumy Chúmez. Tres artistas que la censura tenía calificados como humoristas gráficos asociados al chiste político y de oposición al Régimen. Por consiguiente, esta treintena de informes denunciaba la infracción paralela de dos ítems, el patriótico-político y el de calidad. Por tanto, las incidencias que habíamos contabilizado por incorrecciones de formatos ahora se reducen prácticamente a la mitad. Realmente, lo reprobado en cada libro no eran las imágenes, sino los conceptos que representaban. Se estaba juzgando el daño que podían hacer al Régimen o el mal gusto de la idea que transmitían, pero no si estaban bien o mal diseñadas.

Tampoco podemos ignorar que el 20,4% (71 títulos) de las incidencias por baja calidad literaria hacía referencia a la situación de la literatura en su conjunto, pero si separamos las lecturas infantiles (37 títulos) de las de adultos (31 títulos), el valor del porcentaje es aún menor. Al efectuar esta división se nos revela que el ítem “calidad” fue el que menos obras ajustició en los libros para mayores de edad, ya que tan solo el 17,3% de las incidencias provenía de esta causa. Sin embargo, la situación de la LIJ es muy distinta, en su caso los 37 libros acusados de daños a la calidad supusieron el 24,3% de sus infracciones. Por consiguiente, estamos ante la segunda causa más influyente para imponer enmiendas en los libros para niños, es junto a la moral el criterio más repetido por los censores para defender sus vetos.

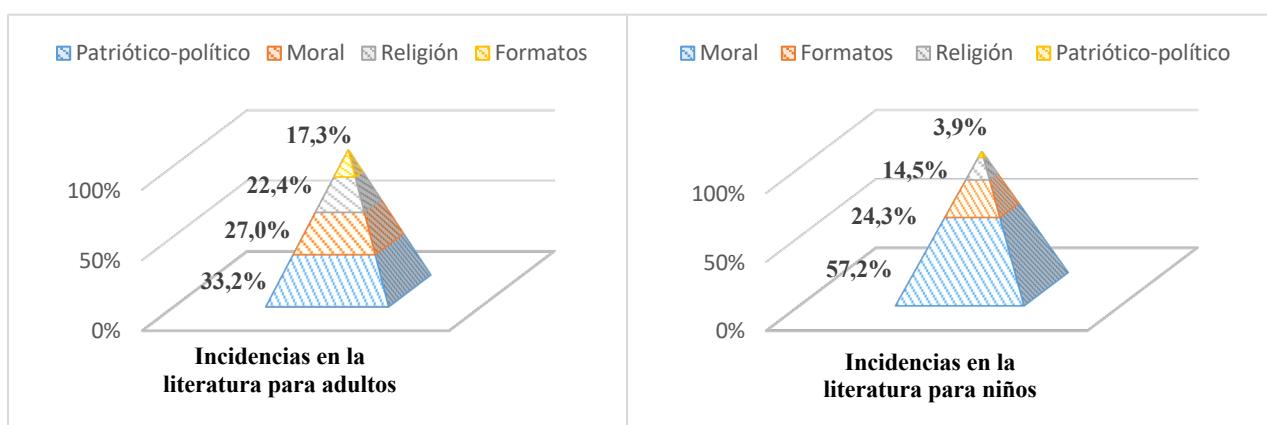


Figura 2: Desglose de incidencias en cada literatura en función del ítem infringido.

Fuente: Elaboración propia.

Índices de calidad en la Literatura Infantil y Juvenil

En el epígrafe anterior hemos expuesto que la supuesta baja calidad de las lecturas infantiles fue la segunda justificación más utilizada por el Régimen para imponer modificaciones y

prohibir contenidos. Ante este contexto nos planteamos dos cuestiones a perquirir: la primera, si realmente existió ese déficit tan notable de la calidad; y la segunda, identificar qué pautas integradas en este criterio de evaluación eran las infringidas con mayor asiduidad. Para responder a estas preguntas tenemos que recordar que el Reglamento de Publicaciones LIJ de 1955 decretaba que la calidad de una obra se reducía si el autor no evitaba estas tres normas:

- A. Las expresiones o giros extranjerizantes, así como las construcciones que revelen deficiencia o incorrección en el uso de la lengua española.
- B. Los estilos: almibarado conceptuoso o retórico, chabacano o grosero.
- C. Los tipos de letra excesivamente pequeños, las ilustraciones y confecciones carentes de sentido de la belleza (artículo 18 del Reglamento de Publicaciones LIJ de 1955).

En este aspecto, la estadística que hemos desarrollado nos muestra claramente que la pauta que más incidencias atesoró fue la C), que se encargaba de eliminar *las ilustraciones carentes de belleza*. Un condicionante que, además de subjetivo, hizo muy vulnerable a la literatura infantil, pues en estos años las lecturas para la infancia no se concebían sin imágenes. Es cierto que se editaron libros sin ilustraciones, pero no era lo habitual y, además, la institución censora tenía interiorizado que las imágenes eran uno de los principales rasgos identificativos de esta literatura. Prueba de ello es lo sucedido con la colección “Comiciclos”, una serie de cómics registrados por sus editores como obras para adultos, pero valorados por el Ministerio como obras infantiles por el mero hecho de contener dibujos y emplear colores³³.

Valoración	A)	B)	C)	Total
Autorizado con reparos	2	0	0	2
Incidencias	11	8	24	43
Total	13	8	24	45

Tabla 1: Reparto de incidencias derivadas del ítem “formatos” en la LIJ.

Fuente: Elaboración propia.

No es un hecho anecdótico que el grueso de las incidencias por calidad se concentrara en la norma C, el Estado era muy consciente del poder de la imagen y prueba de ello es que el comienzo de la regulación de la LIJ surgió tras tomar conciencia del poder transmisor de las

³³ R. TENA FERNÁNDEZ y J. SOTO VÁZQUEZ, “La censura de ‘Caperucita Roja’ (Con perdón)”, *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2020, en prensa.

publicaciones seriadas. Se trataba de formatos con poco texto, fáciles de comprender, asequibles económicamente y con un gran dinamismo en las acciones de los personajes. Evidencia de su impacto social es que la dictadura portuguesa, como la española, también se inició en la legislación censora justo en el momento que apreciaron cómo aumentaban las lecturas de los cómics importados de Estados Unidos, les *bandes dessinées* de Francia y los *comettis* italianos³⁴. Esta situación repercutió en dos aspectos: el primero, en la creación de un sistema de doble evaluación, en el que era necesario conseguir el apto tanto para las ilustraciones del cuento, como para su texto. En segundo lugar, en una especial represión hacia las imágenes, de ahí su elevado porcentaje.

Esta aversión se debe a que la Administración sospechaba que los autores no suprimían los conceptos que se vetaban en las lecturas infantiles, se interpretaba que los reconvertían en imágenes para que el relato no perdiera significado. Además, los ilustradores, conocedores de que el Régimen desconfiaría de estas modificaciones, optaban por dibujos sutiles, ambiguos y susceptibles de múltiples interpretaciones. De este modo, las creaciones artísticas se fueron transformando en el cultivo perfecto para la exposición de una serie de eufemismos difíciles de sancionar. Con motivo de esa doble interpretación, los censores llegaron a un punto casi “psicótico”, en el que todo dibujo era culpable hasta que no se demostrara lo contrario. Pues si ellos validaban algún tipo de crítica al Régimen, las consecuencias recaerían en los propios evaluadores. Por tanto, ante la duda, lo más sensato era imponer enmiendas. Por consiguiente, en palabras de Andrés Rábago, quienes juzgaban las obras terminaron viendo indecencias donde no las había y de este modo “el censor es el que crea lo censurado”³⁵.

Por otra parte, Forges (Premio a la Libertad de Expresión de la Unión de Periodistas de España, 2007) declaró para la *Revista de Occidente*³⁶ que a veces los autores se valieron de esa desconfianza de los evaluadores y jugaron con ella para desconcertarlos. La estrategia estaba en insertar ilustraciones completamente inocuas, tan sumamente cándidas que hiciera al censor sospechar que alguna idea soterrada se ocultaba detrás de tanta neutralidad. Se buscaba que

³⁴ Ricardo LEITE PINTO, “Salazar contra ‘Superman’: Banda Desenhada e Censura durante o Estado Novo: o caso das publicações periódicas infanto-juvenis e o papel da Comissão Especial para Literatura Infantil e Juvenil e da Comissão da Literatura e Espectáculos para Menores (1950–1956)”, *História. Revista da FLUP*, IV: 6, 2016, p. 289-321, p. 297. Véase igualmente el trabajo de R. TENA FERNÁNDEZ, Ana Margarida RAMOS y J. SOTO VÁZQUEZ, “Análisis comparativo de la censura de la LIJ en España y Portugal a través de la legislación promulgada durante las dictaduras de Franco y Salazar”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2020, [<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2019.1729590?journalCode=cbhs20>].

³⁵ R. TENA FERNÁNDEZ, “Andrés Rábago: ‘El censor es el que crea lo censurado’”, *op. cit.*, p. 114-128, p. 114.

³⁶ R. TENA FERNÁNDEZ, “Antonio Fraguas, Forges: ‘Las estupideces del Régimen eran de tal envergadura que nunca nos faltó inspiración’”, *Revista de Occidente*, 443, 2018, p. 115-123.

perdiera su tiempo en elucubraciones banales tratando de extraer un significado que no existía, de manera que cuando llegara a valorar la imagen que realmente era controvertida, su agudeza visual estuviera agotada y no apreciara lo que sí era atentatorio para el Régimen. La aportación de Forges contextualiza la delicada situación del contenido gráfico y ello casa a la perfección con el resultado de nuestra estadística, donde sobre un total de 45³⁷ incidencias, 24 de ellas se concentran en la única pauta que juzgaba las ilustraciones. Un resultado que para Franco Vázquez obedece a que “los gobernantes de regímenes totalitarios tienen bien presente que el arte supone un importante instrumento de denuncia; por eso establecen un férreo control a través de la censura”³⁸.

Actitudes censoras ante los déficits de calidad literaria

De los tres índices evaluadores de calidad expuestos en el epígrafe anterior, que podemos resumir en: A) Expresiones lingüísticas; B) Estilos literarios y C) Ilustraciones, conocemos que la mayoría de las objeciones se aglutinaron en la pauta C. Sin embargo, es preciso calibrar qué medidas tomaba el Ministerio cuando hallaba estas supuestas incidencias que denostaban la idoneidad de las obras infantiles. En este sentido, si nos detenemos en las resoluciones que se deliberaron para subsanar el contenido gráfico, apreciamos que el 83% de obras sancionadas por esta causa se resolvieron decretando enmiendas, bien por medio de supresiones o con tachaduras. No encontramos denuncias, pero un 20% de denegaciones, es decir, de obras que se prohibieron en su totalidad, sin opción a corregir errores.

Por otro lado, la pauta A, encargada de eliminar los extranjerismos de los textos y de velar por el uso correcto de la lengua española, recibió un trato diferente. En estos casos, aunque el número de incidencias afectó a la mitad de las obras respecto a la cuestión anterior, su incisión fue más severa. Prácticamente el 40% de los expedientes que informaban de incorrecciones del español o del uso de americanismos se denegó sin posibilitar a los escritores que modificaran sus relatos. Sin embargo, esta severidad no puede causarnos ninguna sorpresa, primero porque ya hemos explicado que toda la regulación de la LIJ, tanto de España como de Portugal, se

³⁷ Anteriormente, indicábamos que la cuantía de obras LIJ sancionadas por sus “formatos” era de 37. Sin embargo, la tabla a la que alude esta nota informa de 45 incidencias. Ello se debe a que los 37 libros represaliados presentaban más de una infracción alusiva a cuestiones de calidad literaria.

³⁸ Carmen FRANCO VÁZQUEZ, “Apuntes sobre relaciones entre el arte y los conflictos bélicos”, *Educación literaria y artística: conflictos sociales y bélicos*, Barcelona, Graó, 2017, p. 75.

inicia cuando aumentan las importaciones de los cómics extranjeros, a lo que debemos sumar el rechazo a la pluralidad, que era manifiesto según se aprecia en los objetivos del Reglamento de 1955. El Reglamento en su capítulo cuarto informaba que el porcentaje máximo, tanto de textos como de imágenes extranjeras, nunca habría de superar el 25% de la composición de cualquier libro. Por tanto, es comprensible que, ante el rechazo férreo a la pluralidad lingüística, el porcentaje de incidencias por expresiones extranjerizantes fuese menor. Se entiende que los editores fueron muy precavidos en la redacción de los cuentos, por ello su bajo porcentaje de incidencias, y que el Estado también fuese más severo en su respuesta cuando hallaba algún “error de expresión”, pues presuponía era intencionado.

Valoración	A)	B)	C)	Total
Autorizado	15,4%	0,0%	0,0%	34,4%
Denegado	38,5%	25,0%	16,7%	11,7%
Supresiones	38,5%	50,0%	66,7%	45,4%
Tachaduras	7,7%	25,0%	16,7%	8,6%
Total	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 2: Resoluciones vertidas en la aplicación de cada pauta del ítem “Formatos”. Fuente: Elaboración propia.

Para obtener una panorámica completa de las actitudes censoras, también debemos interesarnos por lo obrado con respecto a la literatura para adultos, solo así sabremos si la Administración franquista actuó de manera diferente con la LIJ y en qué medida. No obstante, para facilitar la comprensión de nuevos datos, conviene recordar que trabajamos con una muestra de 466 expedientes (303 de adultos y 163 de LIJ), de los cuales 71 informaban de daños a la calidad. En concreto, esta totalidad provenía de 34 títulos dirigidos a mayores de edad y 37 para niños. Esta situación ya nos marca una diferencia preliminar, puesto que el total de incidencias por déficit de calidad es de un 11,2%³⁹ en la muestra de libros para adultos, sin embargo, en el caso de la LIJ, el porcentaje se duplica al 22,7%. Por consiguiente, es destacable

³⁹ El porcentaje es sobre el total de libros para adultos, con y sin incidencias (303), no sobre el total de objeciones de esta literatura.

que los aspectos relacionados con los estilos literarios, las expresiones del lenguaje y los formatos artísticos estuvieron más represaliados en las lecturas infantiles.

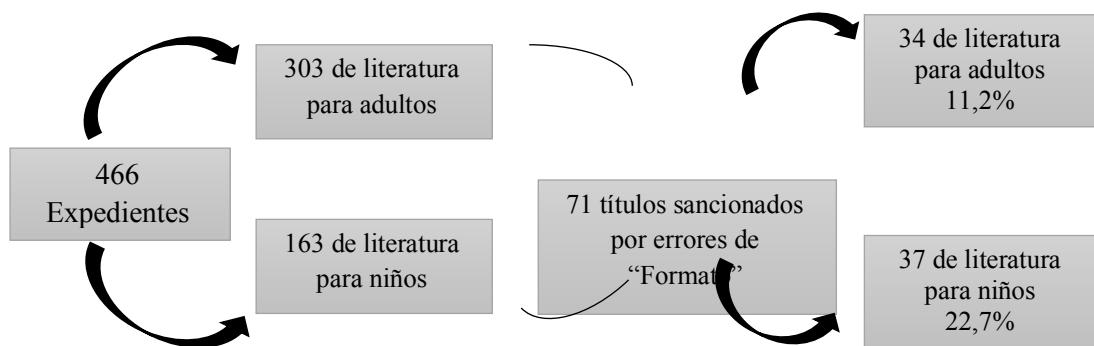


Figura 3: Síntesis de datos relacionados con las muestras afectadas por incidencias de “formatos”.

Fuente: Elaboración propia.

No podemos olvidar que para investigar necesitamos cuantificar, pero también es imprescindible ubicar cada una de estas cifras en su contexto, porque el significado de los datos varía en función de su posicionamiento. Eso es lo que sucede en esta ocasión, pues el hecho de que la LIJ fuese amonestada con mayor frecuencia que la literatura para adultos no implica que su situación fuese más compleja para conseguir la autorización. Hemos documentado que los libros infantiles atesoraron el doble de reprobaciones (un 22,7% frente a un 11,2%), pero si profundizamos en las resoluciones y examinamos una a una todas las deliberaciones de cada expediente, apreciamos que solo se prohibió el 27% de títulos. Sin embargo, en las ediciones para mayores de dieciocho años, la cuantía de las denegaciones se incrementó hasta el 35%, esto se debe a la suma de denegaciones y denuncias.

Tipo de publicación	Valoración	Asiduidad de resolución
Adultos	Autorizado	17,6%
	Denegado	32,4%
	Denunciado	2,9%
	Supresiones	5,9%

	Tachaduras	41,2%
	Total	100,0%
Infantil	Autorizado	5,4%
	Denegado	27,0%
	Supresiones	54,1%
	Tachaduras	13,5%
	Total	100,0%
Total	Autorizado	11,3%
	Denegado	29,6%
	Denunciado	1,4%
	Supresiones	31,0%
	Tachaduras	26,8%
	Total	100,0%

Tabla 3: Porcentaje de resoluciones. Fuente: Elaboración propia.

La mera existencia de esa suma nos aporta dos diferencias importantes entre ambas. La primera es la ausencia de denuncias en la LIJ, con lo cual, la severidad correctiva fue menor. La segunda es que casi el 70% de sus infracciones encontró algún tipo de solución. Un porcentaje que decrece hasta veinte puntos en los libros para adultos, donde comprobamos que solo el 47% de sus obras sancionadas se pudieron autorizar acatando modificaciones. Finalmente, si nos planteamos qué realidad nos muestra el conjunto de todos los datos, podemos sintetizar que de manera general el impacto del ítem “calidad” tuvo una influencia poco significativa dentro de las evaluaciones censoras. Y en el caso de existir algún tipo de incidencia que redujera su idoneidad, casi siempre hubo alguna propuesta de solución por parte de la Administración, la prioridad era “corregir” y no “denegar”. De ese modo el Régimen conseguía vetar lo que no le interesaba, pero dando una imagen de censura benevolente que se esforzaba por impulsar el nivel de las publicaciones españolas.

Conclusiones

La cronología legislativa que hemos expuesto en este trabajo, aunque está sujeta a múltiples matices, acredita una idea muy clara: la literatura infantil y juvenil pasó de ser irrelevante en los inicios del franquismo a convertirse en objeto de atención preferente para el Estado. Este cambio sucede en la década de los años cincuenta, período en el que se crea el MIT, una institución que en lo sucesivo se encargará de todo lo relacionado con la censura, tanto de las lecturas infantiles, como para adultos. Bajo el paraguas de esta nueva administración se originaron juntas y comisiones que se encargarían de procurar que el contenido de las ediciones se adecuara a los parámetros que el Régimen consideraba necesarios para “proteger” la inocencia de los jóvenes lectores. El listado de esas normas se concretó en el Reglamento de Publicaciones LIJ de 1955 y su posterior Estatuto de 1967, lo que contribuyó a fortalecer la calidad literaria de este tipo de textos. El documento primigenio estableció cinco macro ítems de revisión: moral, religión, política, educación y calidad.

Nuestro estudio ha determinado que dentro de las evaluaciones que realizaron los censores sobre este último ítem de evaluación, su influencia fue moderada, lo que las sitúa en el ecuador de la escala de valores (figura 1). Es cierto que la imposición de enmiendas por déficits de calidad supuso un 20,4% de las incidencias contabilizadas en toda la muestra, pero realmente lo sancionado era el contenido, no el formato. Prácticamente, en ningún caso se recrimina el estilo artístico del ilustrador o la falta de formación cultural del escritor, al menos no de manera fundamentada. Cuando existe crítica a alguna imagen o texto, siempre va unida al rechazo de la idea que representa.

Por otra parte, hemos de destacar que al separar las muestras y distinguir entre literatura infantil y literatura para adultos, la influencia del ítem “calidad” varía su significación. En el caso de los libros para mayores de edad supone la causa de menor influencia para decretar enmiendas, pero en lo tocante a la LIJ estamos ante el segundo criterio más influyente. Los denominados “puntos de vista literarios, artísticos y técnicos” supusieron junto al ítem de la moral los dos factores más recurrentes para justificar vetos.

Según el Reglamento de 1955, los índices que restaban calidad a la LIJ se concretaban en tres puntos: A) expresiones; B) estilos literarios; e C) ilustraciones carentes de belleza. En este sentido, como conclusión, la estadística acredita que el grueso de las objeciones se concentró en reproches a las imágenes de los cuentos. Ello obedece al gran interés que despertaron los cómics, a la influencia de las importaciones editoriales y a la capacidad de la imagen para

representar eufemismos. Tres factores que la censura siempre intentó combatir y que convirtieron a las viñetas en el principal foco de sus tachaduras.

Finalmente, al establecer una comparativa entre ambas literaturas, apreciamos dos conclusiones determinantes que sirven de cierre a este estudio. La primera es que el impacto de la evaluación de la calidad fue mayor en la LIJ que en la literatura para adultos. En concreto, estamos ante un 22,7% de incidencias frente a un 11,2%. Sin embargo, aunque en relación a esta causa se sancionaron con mayor frecuencia las lecturas para niños, los correctivos fueron superiores en los libros para mayores de edad. Mientras que estos títulos se prohibieron el 35% de las ocasiones en las que existía algún tipo de déficit literario, en los cuentos infantiles solo sucede un 27% de las veces, a lo que debemos sumar la ausencia de denuncias, hecho que sí acontece en la literatura para adultos.

ÉRASE... LA MÚSICA

OU RACONTE-MOI LA MUSIQUE

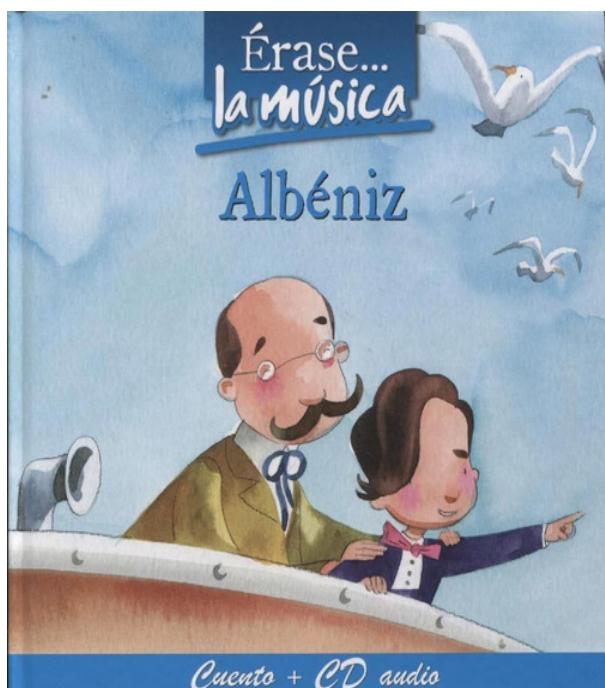
GRÂCE AUX ILLUSTRATIONS DE LUIS DOYAGUE

PHILIPPE MERLO-MORAT

Université Lumière Lyon 2
Laboratoire Passages XX-XXI E.A. 4160¹

Le but de cette contribution est bien d'établir un état des lieux des différentes approches en littérature pour enfants et en littérature de jeunesse dans les pays de langue et de culture romanes (Espagne, France, Italie, Portugal, Roumanie). La question qui est posée est de savoir si la littérature pour enfants et de jeunesse contemporaine privilégie un genre plutôt qu'un autre (conte, poésie, roman, théâtre, BD, etc.) ? Cette question semble oublier un support qui se situe à la croisée de plusieurs genres et même de plusieurs arts. Je pense notamment aux supports CD-DVD, voire les liens ou les sites internet qui sensibilisent les enfants à la littérature par l'oral et à la musique. Ces supports renvoient à trois autres questions posées pour cet état des lieux : les événements historiques ou les bouleversements sociaux ont-ils influencé l'écriture des contes et romans de cette littérature ? Quelle place occupent l'image, les illustrations dans les œuvres passées et actuelles à destination des enfants et des adolescents ? Quelles approches (génériques, thématiques, iconographiques, esthétiques, didactiques) ont émergé au cours des deux premières décennies du XXI^e siècle ?

Pour répondre à ces questions, je propose de travailler à partir d'un corpus bien délimité qui est celui de la série *Érase la música* (Il était [une fois] la musique), édité par le Club Internacional del Libro, en complément du journal *El País*, avec comme auteurs Pierre Élie et Luis Miguel Mamou et comme illustrateur Luis Doyague, en me centrant sur les illustrations et en étudiant les liens que l'artiste graphique établit avec le texte, mais aussi et surtout avec la musique lorsque cette dernière s'adresse aux



¹ Je tiens à remercier Luis Doyague de nous avoir permis la reproduction de ses illustrations.

plus jeunes. La première série de 30 numéros a été éditée au début des années 2010 et elle se propose de sensibiliser les enfants, mais aussi les adolescents à la musique classique internationale avec de nombreux coffrets où l'histoire de la vie d'un musicien est présentée sous forme de conte qui alterne les moments importants de la vie du compositeur et des morceaux qu'il a composés : Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Prokofiev, Schubert, Schumann, Telemann, Verdi, Vivaldi... sans oublier les Espagnols comme Albéniz ou Granados.

La question qui se pose est alors liée à la coexistence de trois arts : la littérature à travers l'histoire qui est racontée dans le coffret, histoire narrée sous forme de conte qui expose la vie des musiciens en fictionnalisant tout ou partie de leur vie ; les liens que cette histoire contée entretient avec l'image à travers les illustrations de Luis Doyague, sans oublier la place importante de la musique qui est sans cesse présente et que le jeune lecteur-spectateur-auditeur – que j'appellerai aussi le jeune destinataire – est amenée à écouter grâce au CD présent dans le coffret. Afin d'apprécier au mieux cette coexistence, je vais tout de même me centrer sur l'analyse des illustrations de Luis Doyague en montrant tout d'abord comment le dessinateur veut être très respectueux des grandes thématiques présentes dans les récits pour enfants afin de maintenir le lien avec les récits classiques tels que les contes de fées. Je me centrerai ensuite sur le soin extrême que l'artiste apporte à ses illustrations à travers l'emploi très recherché des invariants iconiques – lumière, couleurs, composition – ce qui me permettra de montrer à quel point cette série peut être considérée comme plus qu'une initiation à la musique : une véritable initiation aux savoirs universels ?

Cette étude se veut la première de trois volets que je pense développer par la suite, lors du 11^e congrès du GRIMH (novembre 2020 à Lyon) qui a pour titre « Image et Musique », et pour son 3^e volet, lors de l'exposition des dessins originaux de Luis Doyague prévue à La Villa Hispánica² à l'automne 2020.

Dans le respect des grandes thématiques des récits pour enfants.

Alors que le support veut être essentiellement auditif et visuel, la collection n'a pas hésité à mettre aussi en valeur le texte qui compte, pour chaque volume, une quarantaine de pages,

² La Villa Hispánica – Cogny – Beaujolais Pierres dorées – France est une institution qui a pour but de favoriser la connaissance, diffusion et le partage des arts et de la culture associés à la recherche et à l'enseignement. Tout sur La Villa Hispánica sur www.villahispanica.com

même si plus de la moitié est consacrée aux illustrations de Luis Doyague. Cela implique que le coffret peut être lu, vu, écouté, à la fois par un adulte pour un enfant, mais aussi par un enfant lui-même puisque les textes ont été adaptés. Les images vont alors jouer pleinement leur rôle de fil narrateur en lieu et place du texte. L'enfant qui ne sait pas encore lire va pouvoir faire jouer des rapprochements images et musique, sans oublier le texte. Ces coffrets à la découverte de la musique classique pour enfants complexifient les arts sollicités puisqu'en plus du texte et de l'image, les concepteurs mettent en place des échos supplémentaires avec l'intervention de la musique. Cette approche va donc étudier ce que j'appelle dans une autre étude l'inter-icono-sono-textualité³.

Pour ne pas trop déstabiliser l'enfant et, bien au contraire, lui permettre d'aimer la musique, le dessinateur réemploie les grands thèmes déjà présents dans les contes pour enfants. Ainsi, les héros sont des enfants. Même s'il s'agit de retracer la vie de personnes adultes, le dessinateur se focalise sur la période de l'enfance ou présente les musiciens sous les traits d'enfants. De la sorte, il est évident que le jeune destinataire s'identifie bien plus avec les grands compositeurs classiques.



El niño que se convirtió en indio

Ainsi, les enfants se retrouvent à plusieurs, sur le modèle des groupes qui se forment entre jeunes, comme dans la série *Le club des cinq* ou des *pandillas*. Ils courent dans les champs, montent aux arbres et leur sourire traduit leur bonheur et leur liberté. L'illustration intitulée *El niño que se convirtió en indio*

renvoie à l'œuvre d'Anton Dvorak, *Dumky*, opus 90, qui raconte, comme l'indique la légende de l'image, l'histoire d'un enfant qui s'est transformé en indien. Le fait qu'il y ait trois enfants dessinés, n'est pas anodin car il s'agit d'une œuvre composée pour un trio : deux cordes – violon et violoncelle – et un piano.

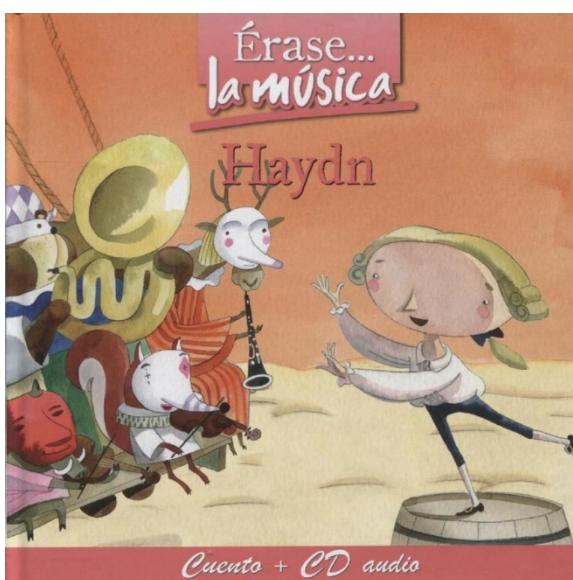
³ Philippe MERLO-MORAT, *Ana María Matute – Paraíso inhabitado*, Paris, Atlande, 2017, notamment le chapitre intitulé « Image-Imagination-Imaginaire : le règne de l'inter-icono-sono-textualité » p. 210 et suivantes.



Los niños de la casa de la esquina 2

Les enfants sont souvent accompagnés de leurs animaux de compagnie, que l'enfant destinataire n'aura aucune peine à retrouver dans le dessin, sur le modèle des jeux enfantins qui sollicitent le sens de l'observation. Ainsi dans le dessin intitulé *Los niños de la casa de la esquina 2*, le chat se retrouve, de manière totalement improbable, à l'extrême la plus haute d'un couvercle ouvert d'un piano à queue. La couleur orange choisie par le dessinateur attire tout de suite le regard. Et cela d'autant plus que, dans le reste de la pièce, c'est le gris bleuté qui domine (le bleu étant la couleur complémentaire de l'orange). Si le chat est présent sur l'image, les autres animaux, et notamment le chien, jouent un rôle prépondérant dans l'histoire racontée sur Schumann, car il s'agit bien ici de l'histoire de Roró et de Clara qui ne se connaissent pas, même s'ils vivent dans le même immeuble du coin de la rue et qu'ils ont une passion commune : la musique. Ils ont un autre point commun : deux amis qui sont jumeaux (la gémellité est souvent très présente dans les contes pour enfants⁴). Mais, *a priori* tout le reste les oppose : Clara aime les rythmes rapides, le violon et son énorme chien tandis que Roró aime la musique lente, le violoncelle et sa petite chatte. Un jour, les jumeaux les font se rencontrer et, à partir de ce jour, plus rien ne les séparera. Par ailleurs, bien des animaux sont aussi

anthropomorphisés pour être musiciens. C'est ce que met en scène la couverture dédiée à Haydn où le jeune musicien allemand est représenté en train de diriger un orchestre d'animaux. En effet, tous les coffrets proposent de mettre en scène les compositeurs dans des aventures extraordinaires où les enfants se projettent. Dans ce cas, l'histoire est transposée en des temps obscurs pour le pays – sans préciser de quel pays il s'agit. Les Seigneurs de



⁴ Cette importance de la gémellité renvoie aux structures profondes de l'humain et a été étudié depuis les premiers récits mythologique. Cela est expliqué par Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993.

la guerre ont pris le pouvoir et ont établi une loi qui empêche de vivre librement. La famille Haydn a un théâtre ambulant dans lequel elle cache des animaux persécutés. Le jour de la



El niño del almendro

représentation théâtrale, les animaux sont déguisés en marionnettes musiciennes (illustration de la couverture du coffret) et, grâce au subterfuge de Franz Joseph, les animaux sont sauvés.

Luis Doyague fait aussi intervenir tous les personnages qui peuplent les contes et, par la même, l'imaginaire des enfants. Il y a tout d'abord les clowns, mais aussi les lutins, les farfadets, les papillons féminisés sur le modèle des trois marraines dans *La Belle au bois dormant*, sans oublier les arbres anthropomorphisés – l'arbre masculin porte un noeud papillon tandis que l'arbre féminin arbore une coiffe – qui renvoient aux personnages dans *Alice au pays des Merveilles*⁵. Tous sont réunis dans un même dessin intitulé « El niño del almendro » qui renvoie au coffret n°10 consacré à Félix Mendelssohn qui présente la vie du compositeur, chef d'orchestre et pianiste allemand de la manière suivante : Félix est un enfant très intelligent et le plus petit d'une famille dont les membres sont partout en Europe. Un jour, sa famille anglaise vient chercher de l'aide car l'Angleterre n'a plus d'arbre. Grâce à son grand-père, Félix trouve une solution et part pour l'Angleterre avec son cousin. En compagnie des Clowns de la famille Mendelssohn, Félix parvient à faire de l'Angleterre le pays le plus arboré et le plus vert du monde entier⁶. On comprend mieux alors le titre du dessin où le personnage du compositeur

⁵ Edouard BRASEY, *Fées et Elfes – L'Univers fantastique*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1999, notamment l'« Introduction : Il était une fée » et le « 1 : La Naissance des fées » qui montre l'importance de ces personnages dans la structuration de l'imaginaire enfantin.

⁶ Extrait de la couverture du coffret sur Félix Mendelssohn, [<http://eraselamusica.com/listado.html>].

apparaît au deuxième plan, au pied de deux arbres. Le musicien est reconnaissable à sa longue mèche suivant la mode romantique. Le dessin évoque aussi l'ambiance d'une des œuvres les plus importantes de Mendelssohn inspirée d'une pièce de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* où la forêt enchantée et les personnages qui la peuplent communiquent les uns avec les autres.



El niño y el anillo

Sur le modèle des contes de fées, Luis Doyague n'hésite pas à évoquer aussi les personnages fantastiques des mythologies classiques, grecque, latine, celte peuplées de géants, de chevaux ailés, de dieux et de déesses toujours prêts à guerroyer, comme dans cette illustration intitulée « *El niño y el anillo* » où le jeune héros, Grieg, est entouré de personnages mythologiques celtes : gnomes, trolls, kobolds (personnages de mythologies celtes) ... Le jeune héros fuit la fureur du géant en empruntant une barque sur un fleuve (aux allures de Styx) dont une rive est mortelle et l'autre vitale, à moins que l'une renvoie à la fiction et l'autre à la réalité. Luis Doyague propose, par ses illustrations, de nombreuses références aux récits classiques qui vont éveiller la curiosité de l'enfant et créer des personnages, des situations qui vont aller s'engrammer dans l'imaginaire des plus jeunes. C'est ainsi que va se créer le vivier iconique défini par Henri Bergson dans *Matière et Mémoire*⁷. Par la suite, c'est ce vivier iconique qui sera la source de toutes les images que l'adulte aura à sa disposition pour comprendre le monde qui l'entoure. Comme on peut s'en rendre compte, Luis Doyague met en avant dans ses illustrations les grandes thématiques et les mêmes invariants que l'on peut trouver dans les

⁷ Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, collection Quadrige, 2012 [1896].

contes pour enfant. Pour cela il a aussi à sa disposition, comme artiste visuel, des outils qui lui sont propres, à savoir les invariants picturaux qu'il utilisera pour mettre en avant les éléments qui lui semblent importants à transmettre au jeune destinataire.

Un soin extrême apporté aux illustrations à travers l'emploi très recherché des invariants iconiques⁸.

Les artistes visuels savent qu'ils ont à leur disposition des outils que l'on appelle aussi les invariants picturaux et qui, en fonction de l'utilisation qu'ils en font, vont pouvoir mettre en valeur tel ou tel élément dans un dessin afin d'attirer plus l'attention sur tel ou tel aspect. Ainsi, le jeune spectateur de l'illustration perçoit, au premier regard, ce qu'il y a à voir ou ce que l'on veut qu'il voie. Grâce à la lumière, à sa nature, à son positionnement, certains éléments vont être mis en évidence, sous un éclairage particulier ; la composition choisie par l'illustrateur va mettre en avant certains personnages, objets ou actions afin d'attirer le regard de l'enfant. Enfin, les couleurs, très importantes pour Doyague et pour les enfants, qui sont utilisées, elles aussi, pour accrocher le regard.

Le premier invariant important que Luis Doyague a à sa disposition est la lumière. L'illustrateur en use beaucoup surtout en jouant sur les effets d'ombres, comme on peut s'en rendre compte dans ces trois exemples : *Noche en Bergamo* qui renvoie à la *Suite Bergamasque* de Claude Debussy, et notamment à l'extrait du clair de lune ; *Escuchando el mundo* qui évoque les aventures de Domenico Scarlatti en Italie, en Espagne et au Portugal ; *Héctor y la estrella* qui retrace la vie d'Hector Berlioz avec une étoile de feu.

⁸ Cette approche esthétique s'inspire des travaux de Nadeyje LANEYRIE-DAGEN, *Lire la peinture I. Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2012.



Noche en Bérgamo

Dans les trois illustrations, Doyague joue avec une lumière qui est toujours naturelle. Elle peut être académique – *Noche en Bérgamo* – car située en haut à gauche et hors-champ, même si son positionnement est quelque peu surprenant car la source de lumière est à l’arrière, comme on

peut s’en rendre très bien compte grâce aux ombres portées très prononcées devant les soldats qui avancent, ce qui accentue la menace des ombres gigantesques que le jeune lecteur va



Escuchando el mundo

percevoir instantanément. Avec *Escuchando el mundo* le dessinateur accentue les ombres portées du jeune Scarlatti et de son écritoire qui occupent une part très importante de la partie inférieure de l’image. Il en va de même pour les ombres du fauteuil et de la chaise qui se situent à l’arrière du personnage. Cette

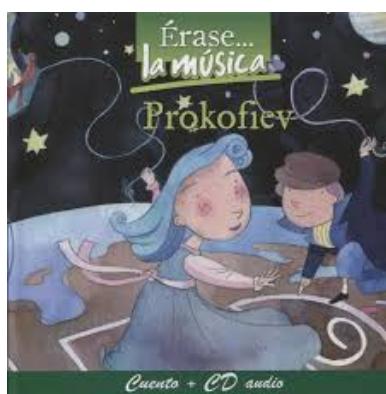
omniprésence de ces ombres énigmatiques, qui prennent des formes humaines, est accentuée par le fait qu’elles proviennent toutes d’une lumière qui n’est pas du tout académique puisque la source lumineuse se situe en haut, à droite, hors-champ, ce qui peut déstabiliser le spectateur, habitué depuis le XV^e siècle, à avoir le plus souvent une lumière académique. La plongée accentue cet aspect énigmatique : le spectateur domine toute la scène et toute la vie du jeune compositeur italien. Doyague domine parfaitement les instruments qu’il a à sa disposition et il sait très bien les utiliser pour capter toute l’attention visuelle de son spectateur.



Héctor y la estrella

Dans *Héctor y la estrella*, Doyague complexifie encore plus son dessin. Il conserve une source de lumière anti-académique pour mettre en valeur l'ombre portée des personnes qui se tiennent la main en une farandole. Mais cette ombre portée, notamment celle du

personnage adulte, en costume sombre, introduit une diagonale de force qui va charpenter toute l'illustration. En effet, *Héctor y la estrella* propose une structuration qui utilise des effets complémentaires lumière-ombre. Une première diagonale de force est positionnée (d'en haut à gauche à en bas à droite) : même si elle suit une légère courbe due à la surélévation qui est positionnée dans le quart bas gauche (à moins qu'il ne s'agisse, de la part de l'artiste visuel, d'accentuer la profondeur de champ ?), tous les personnages sont disposés le long de cette frange-diagonale, et il en va de même pour les bâtiments : tout est fait pour contribuer à donner une dynamique, un mouvement qui vient du fond gauche vers l'avant droit puisque la frange-diagonale est aussi une ligne de fuite qui introduit, dans l'image, la profondeur de champ et donc la perspective. C'est comme si les personnages allaient sortir de l'image par l'hors-champ à droite pour envahir l'espace du jeune lecteur-spectateur. On remarquera que l'autre « personnage » important de l'histoire, à savoir l'étoile, se situe dans l'angle en haut à droite et que c'est elle qui – source de lumière, nous y revenons – permet au personnage adulte au costume sombre, au centre de l'image, d'avoir une ombre qui se projette et qui (de l'étoile, en passant par homme au costume sombre légèrement incliné, puis par l'ombre portée inclinée) introduit l'autre diagonale de force qui structure ainsi toute l'image.



Luis Doyague respecte aussi une des grandes thématiques « lumineuses » des contes de fées, à savoir l'omniprésence de la nuit et cela dès la couverture du coffret, comme on peut l'observer

pour Schumann, Prokofiev, Borodine et Rimski-Korsakov. La nuit est propice à tous les songes et à tous les rêves. Le dessinateur y ajoute les invariants reconnaissables de la nuit : lune, étoiles, planètes, nuit bleutée... et les personnages sont toujours positionnés sur des hauteurs (toit, balcon, espace...) pour mieux dominer le monde, pour mieux l'observer, et leur gestuelle (bras levés, tendus...) montre bien qu'ils apprécient à la fois le lieu où ils sont et cette nuit qui les enveloppe. N'oublions pas que la nuit est aussi, juste avant de s'endormir, le moment propice pour écouter des contes de fées ou des histoires liées à la musique et aux musiciens.



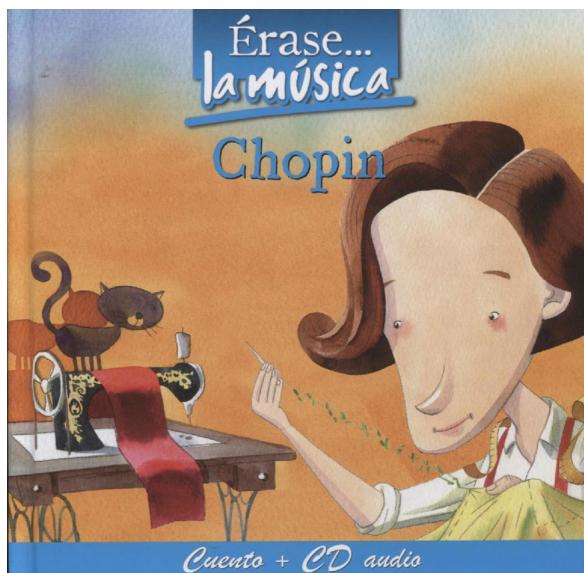
Los niños que querían volar

Le deuxième invariant important mis en avant par Luis Doyague est bien évidemment la couleur⁹. Je viens juste d'évoquer le bleu nuit qui est souvent associé au mauve et au violet pour accentuer le côté nocturne. Le dessinateur utilisera, bien sûr, les couleurs saturées pour mettre en

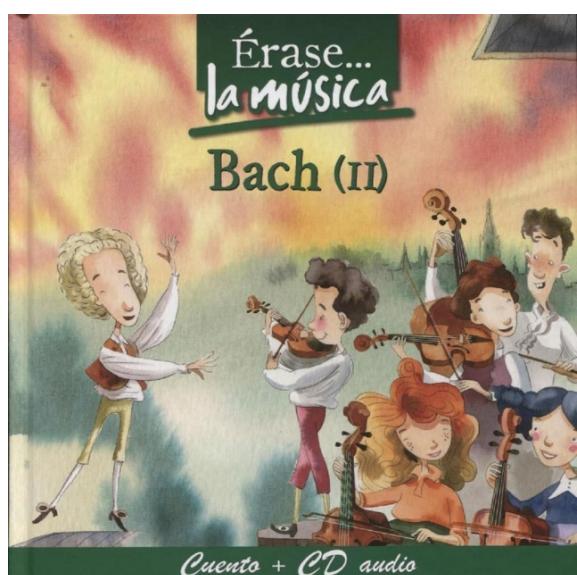
évidence les zones qui doivent attirer l'attention du jeune spectateur, comme on peut s'en rendre compte avec *Los niños que querían volar* où le rouge des hauts d'uniforme des musiciens de l'harmonie rappelle ceux des militaires. Cette illustration est dans le tout premier coffret de la série, coffret dédié à Beethoven où Luís a une amie très particulière qui s'appelle – comme par hasard – Élise. Pour qu'elle ne soit pas triste et pour la faire toujours rire, Luís lui fait deux cadeaux : une magnifique sonate pour piano et une extraordinaire expérience, lui apprendre à voler, ce qui n'est pas sans nous rappeler les contes de *Peter Pan*, *Mary Poppins*, *Dumbo*, *Aladin* (personnage qui est repris dans d'autres coffrets) ... L'illustration évoque d'ailleurs la combinaison de ces deux cadeaux sur une seule image : la musique par la présence de l'ensemble musical, et le vol, par la présence de l'oiseau à l'extrémité du trombone à coulisse. L'illustrateur parvient ainsi à traduire, à « dire l'instant en peinture » comme le dirait Dominique Vergnon¹⁰.

⁹ L'analyse de cet invariant s'inspire notamment des travaux menés par Hélène DE GIVRY et Yves CHARNAY, *Comment regarder les couleurs dans la peinture*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2011 ; Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2010 ; Tom FRASEER et Adam BANKS, *Couleur – Le guide le plus complet*, Köln, Taschen, 2005.

¹⁰ Dominique VERGNON, *Comment dire l'instant en peinture de William Blake à Antoine Watteau*, Paris, Éditions Michel de Maule, 2014.



proposent un arrière-fond en trois bandes : haut et bas bleus qui encerclent l'orange au centre de l'image. Le fond est posé et le regard attiré par la complémentarité. L'illustrateur peut alors travailler le premier plan : à droite, le héros qui, par sa coiffure, renvoie à un personnage romantique et qui n'est personne d'autre que Freddy qui est en train de coudre, fil et aiguille à la main et mètre de couturier autour du cou. Au deuxième plan, un chat perché sur une machine à coudre. Il est surprenant de constater qu'aucun élément musical visuel n'est présent... ou presque. Tout simplement car la musique est invisible ! En effet, Freddy confectionne des vêtements avec des notes de musique. Il faut donc s'approcher de très près de la couverture du coffret pour voir que le double fil qu'utilise Freddy est composé de notes musicales : noires, cloches, doubles croches... C'est tout un imaginaire qui est convoqué et / ou qui est suggéré au jeune destinataire.



Mais les deux principales caractéristiques de la palette chromatique de Luis Doyague semblent être l'utilisation des couleurs opposées et des couleurs pastel. Les couvertures de coffrets consacrés à Chopin et à Bach (qui est le seul musicien auquel la série consacre deux coffrets) en sont la preuve. Pour Chopin, les deux couleurs dominantes sont le bleu et l'orange, couleurs opposées, qui attirent le regard lorsqu'elles sont positionnées l'une à côté de l'autre – comme c'est le cas ici – et

De la même manière, pour le second coffret dédié à Bach, Doyague joue sur deux autres couleurs complémentaires : le rouge qu'il positionne dans la moitié supérieure de l'image, et le vert dans la moitié inférieure. On remarquera, au passage, que la ligne de démarcation entre le rouge en haut et le vert en bas est double puisqu'elle joue sur une différenciation chromatique, mais elle est aussi doublée par une isocéphalie – le fait de représenter les têtes des personnages au même

niveau : tête du jeune Bach, tête des deux violonistes et tête du contrebassiste. Et comme pour insister sur la complémentarité de ces deux couleurs, Doyague insiste en mettant du vert – le titre Bach (II) – au beau milieu du rouge, et il n'hésite pas à mettre du rouge orangé dans la partie verte – vêtements, cheveux. Ainsi le « Bach (II) » ressort en haut de l'image (avec le titre de la collection *Érase... la música*), et dans la partie basse, le regard de l'enfant va se porter sur le gilet rouge du jeune Bach qui, en plus, est isolé sur la gauche, et sur la jeune violoncelliste la plus à gauche.



Un cumpleaños muy especial

La deuxième grande caractéristique de la palette chromatique de Luis Doyague est l'utilisation de couleurs pastel, à savoir des couleurs plus claires qui traduisent une sensation de douceur ou de tendresse qui renvoie bien souvent à l'enfance. Cette clarté provient du fait que la couleur qui provient du pigment

utilisé a été diluée dans de l'eau ou dans du blanc. Ainsi, le rose pastel peut être obtenu par un tiers de rouge et deux tiers de blanc. Dans *Un cumpleaños muy especial*, l'ensemble de l'image fait appel à des couleurs pastel pour les arbres. Les personnages tels que les deux oiseaux, le hérisson et les cheveux du jeune garçon ressortent de cet ensemble pastel car les couleurs utilisées pour ces trois personnages-animaux sont saturées. En fait, le fond pastel sur lequel se détachent les personnages met en évidence ces derniers et plus particulièrement le hérisson qui joue un rôle prépondérant dans l'histoire. Cette image fait partie du coffret n°16 consacré à Brahms. Le jeune Johannes est un enfant peu sociable qui n'aime pas aller aux fêtes ni jouer avec les enfants. S'il le fait, c'est parce que son ami, Juanes – on notera la similitude phonique entre les deux prénoms – insiste pour qu'il y aille. Juanes est un hérisson tout rouge, joyeux et qui n'arrête pas de parler. Juanes fête son anniversaire le même jour que Johannes. Le jour de son anniversaire Juanes offre en cadeau à Johannes quelque chose dont il rêve depuis toujours : parler avec les arbres.



Henry y la isla de Porcelana

Dans *Henry y la isla de Porcelana*, ce sont les couleurs du fond de l'image qui sont pastel, extrêmement diluées, comme s'il s'agissait d'une aquarelle alors que la technique utilisée par Luis Doyague est celle de l'acrylique sur papier. Sur ce fond, l'illustrateur dispose trois zones : la plus à gauche

représente un arbre dont la dominante est le rouge orangé, arbre duquel s'échappent des feuilles qui instaurent une diagonale de force qui passe par la partie centrale où un tronc d'arbre vert tout taillé s'érige et au sommet duquel un garçonnet-chef d'orchestre dirige trois fillettes violoncellistes. Le tronc vert fait écho au rouge orangé de l'arbre feuillu, et les feuilles qui s'envolent semblent autant de notes de musique, mêlant le rouge orangé au vert, que Henry reçoit comme autant d'inspirations qui lui permettent de composer sa partition. Tout s'explique lorsque l'on sait que cet Henry n'est personne d'autre que Henry Purcell qui vit dans une île de Porcelaine qui se trouve entre l'Espagne et l'Angleterre, lieu où il fait bon vivre. Une tranquillité qui est ébranlée par des méchants qui imposèrent à l'île et à tous ses habitants un hiver éternel. C'est Henry Purcell, avec l'aide de la Déesse des Rêves et des Songes, qui parvient à chasser les méchants et à instaurer à nouveau l'été pour toujours dans ce petit paradis. Autant d'évocations des différentes saisons qui font écho à différents morceaux de Purcell, en particulier ses partitions qui accompagnèrent les œuvres de Shakespeare, notamment *La Tempête*, ou le morceau si connu de *The Cold Song (Le Chant du Froid)*.



Freddy, el sastrecillo

Lumière et couleurs sont bien mises au service de la musique, de sa découverte pour les enfants. Nous allons voir maintenant comment Luis Doyague excelle dans l'art de la composition de ses illustrations. Je viens juste d'évoquer la diagonale de force

présente dans *Henry y la isla de Porcelana*. C'est, en effet, cette composition en diagonale que l'illustrateur va privilégier pour la plupart de ses dessins. Les diagonales de force traversent toute l'image d'un angle à l'autre opposé, comme on peut très bien s'en rendre compte dans

Freddy, el sastrecillo. C'est sur une ligne de force – diagonale de force dans ce cas – qui débute dans l'angle en bas à droite et s'étire jusqu'à l'angle opposé, en haut à gauche - que l'illustrateur positionne les éléments qu'il estime importants. *Freddy, el sastrecillo* évoque la vie de Freddy – Frédéric Chopin – qui vit et travaille dans une petite rue de Varsovie dans l'atelier de couture de son père. Les vêtements sont cousus avec des notes de musique et c'est Freddy qui s'occupe de coudre celui de la danseuse étoile de l'opéra. Freddy lui fait un cadeau très spécial puisqu'il lui confectionne un tutu fait de tulle de larmes de joie. C'est bien ce que l'illustration met en scène en positionnant sur la diagonale de force les trois acteurs de l'histoire : la danseuse étoile en haut à gauche, Freddy au centre et la machine à coudre en bas à droite, dans un alignement suggéré par les bras inclinés de la danseuse, notamment son bras gauche qui rejoint le bras droit de Freddy dont le bras gauche renvoie vers la machine qui récupère la diagonale par le tissu rose légèrement incliné dans un mouvement aérien.



Hansel, Gretel y Aladín



El zoo de Camilo

Nous avons deux autres très beaux exemples de l'utilisation de la même diagonale de force avec *Hansel, Gretel y Aladín* et *El zoo de Camilo*. La première illustration est clairement partagée par une diagonale qui débute avec l'inclinaison du tapis volant et qui se poursuit par les toits des maisons et mosquées : en bas à gauche se situe la ville et en haut à droite la tour du minaret de laquelle surgit un moufti qui font écho au jeune Aladin. Pour *El zoo de Camilo*, il en va de même : Luis Doyague dispose sur la diagonale le piano à queue avec son couvercle ouvert – ce qui accentue la diagonale –, la pente glacée juste inclinée comme il faut pour poursuivre la diagonale, pour finir sur le jeune personnage qui porte un doigt à sa bouche en signe d'interrogation, comme si cette situation allait être la source d'inspiration de sa future partition. On aura bien compris ici que le zoo de Camillo est *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns.

queue avec son couvercle ouvert – ce qui accentue la diagonale –, la pente glacée juste inclinée comme il faut pour poursuivre la diagonale, pour finir sur le jeune personnage qui porte un doigt à sa bouche en signe d'interrogation, comme si cette situation allait être la source d'inspiration de sa future partition. On aura bien compris ici que le zoo de Camillo est *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns.



La pastelería de Telemann

Cette utilisation de la diagonale de force est, sans nul doute, la structure la plus employée par Luis Doyague pour la plupart des images des coffrets. Cela peut s'expliquer par le fait que cet axe de composition propose à l'illustrateur l'espace le plus

large qui soit pour pouvoir mettre en évidence les éléments importants que les jeunes destinataires doivent appréhender. Mais, cette structure n'est pas la seule, et le dessinateur se plaît à jouer avec des structures bien plus complexes comme dans *La Pastelería de Telemann* où c'est le surcadrage qui joue à plein sur plusieurs effets. Si l'on comprend très bien que c'est le jeune Telemann qui, avec ses deux amis trompettistes, veut conquérir le cœur d'une voisine, le dessin de Doyague joue sur un premier plan dans un intérieur où les trois musiciens forment un premier cadrage autour d'un deuxième cadrage constitué par la fenêtre ouverte sur la rue et l'immeuble d'en face où, à leur tour, trois jeunes filles sont dans le cadre d'une autre fenêtre. Le jeune lecteur-spectateur se sent alors happé par le surcadrage et après avoir vu rapidement les trois musiciens, son regard est guidé par les trois jeunes filles au fond. Sans même avoir lu ou entendu l'histoire, le jeune lecteur-spectateur établit clairement un lien entre les trois garçons du premier plan et les trois fillettes du fond. Le surcadrage a joué à plein de tous ses effets. Le surcadrage qui d'habitude exprime un enfermement est ici aussi déjoué par le sens accordé à la musique qui annule les cloisonnements de tous genres, ouvrent les fenêtres...

Comme on peut donc s'en rendre compte, tout l'art d'illustrateur de Luis Doyague est mis au service de l'histoire qu'il doit raconter aux enfants, en leur permettant de repérer au plus vite ce qu'il y a d'important. L'illustrateur suggère lectures, il guide, parfois même il peut manipuler : soit par une lumière qui allonge les ombres, par les couleurs pastel des arrière-fonds qui mettent en avant les premiers plans, par les lignes de force, et surtout les diagonales de force qui guident le sens de la lecture. Il nous reste à voir que les instruments dont dispose Luis Doyague vont encore plus loin dans la mission qu'il se donne à travers cette série qui veut sensibiliser les plus jeunes à la musique.

Plus qu'une initiation à la musique : une initiation aux savoirs universels

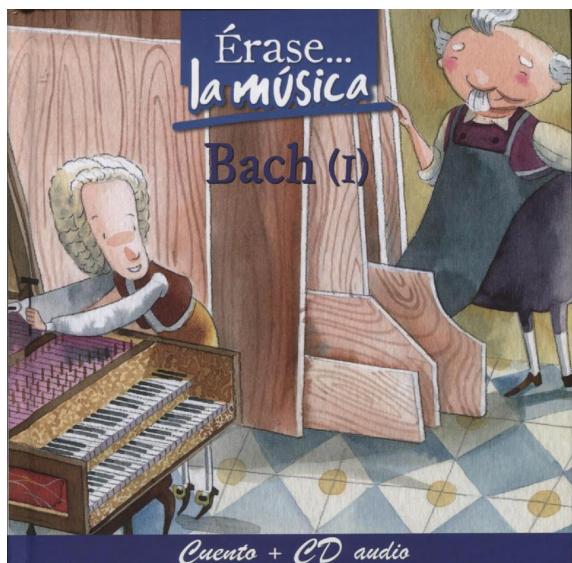
En fait, les illustrations de Luis Doyague, en plus de mettre en valeur la musique, comme je le montrerai, sont un faire-valoir de bien des matières. Il ne faut pas oublier que l'artiste a illustré plusieurs manuels scolaires – littérature et langue espagnoles, philosophie, éthique et religion, mathématiques, physique, chimie, biologie, histoire, géographie – et que ces / ses recherches dans tous ces domaines ont été à chaque fois poussées. Nous en avons ici le résultat.



Avec la couverture du coffret consacré à Verdi, l'illustrateur nous fait remonter à l'époque pharaonique en reproduisant temple, sphinx, palmier au bord d'un fleuve que l'on devine être le Nil, mais aussi Pharaon... de profil, comme il se doit : tout est dans le détail, comme le dirait Daniel Arasse qui a analysé l'importance du détail dans la peinture¹¹. Mais l'apport historique ne s'arrête pas là puisqu'au sein même du coffret une autre illustration ne s'intitule rien de moins que « Verdi & V.E.R.D.I. », anagramme bien connu qui renvoie au VIVA VERDI qu'utilisaient les patriotes italiens sur les murs. Ces patriotes en faveur du *Risorgimento* qui visent à unifier l'Italie qui est toujours morcelée à la fin des années 1840. Ce VIVA VERDI n'est rien d'autre que VIVA Vittorio Emanuele Re D'Italia. Doyague vise plus que la sensibilisation à la musique, il met aussi en avant les liens de la musique avec l'histoire, même si, dans ce cas, Giuseppe Verdi est devenu, malgré lui, le fer de lance des patriotes italiens. De plus, Doyague introduit un lien entre les différentes images avec la présence d'un livre géant, véritable fil conducteur entre les images, duquel sort ou entre le jeune Verdi sans cesse en quête de nouvelles histoires et aventures, de nouvelles inspirations. « Verdi & V.E.R.D.I. » évoque

¹¹ Daniel ARASSE, *Le Détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.

d'ailleurs visuellement certains opéras du maître italien, comme *Aïda* ou *Nabucco* et son célèbre *Chœur des esclaves*...



Avec le premier coffret sur Bach et *Un músico grande como el mundo* – titre donné au coffret consacré à Haendel –, c'est un autre aspect didactique que Luis Doyague veut mettre en avant pour mieux faire connaître la musique de l'intérieur aux jeunes destinataires. On connaît l'importance du clavecin pour Bach qui s'intéressait à cet instrument dès sa fabrication. Aussi, l'histoire du premier coffret sur Bach s'intitule *El descubridor de sonidos* : le jeune Juan Sebastián travaille dans l'atelier de ses grands-parents qui fabriquent des instruments de musique. Le garçonnet pose beaucoup de questions à ses grands-parents pour savoir comment les sons sont produits et ses questions débutent toujours par « Y si... », de telle sorte que les grands-parents décident de donner à leur petit-fils le surnom de « Y si ».



Un músico grande como el mundo

En fait, par l'image, l'illustrateur nous fait pénétrer au plus profond de la musique à partir de la construction même de l'instrument, jusque dans ses moindres détails, dans les composants même de l'instrument, comme on peut aussi l'observer dans *Un músico grande como el mundo* qui met en scène le jeune Haendel

au beau milieu des tuyaux qui constituent un orgue gigantesque, instrument privilégié dans les compositions de Haendel. En jouant sur une sinusoïdale, Doyague transforme toute la tuyauterie en un jeu, un immense toboggan, une véritable montagne russe comme le prouve l'attitude du garçonnet qui glisse au sommet de la tuyauterie. L'enfant destinataire s'identifie et n'a plus qu'une seule envie : faire comme le jeune Haendel. L'histoire de ce « musicien grand comme le monde » est celle de Jo qui, comme tous les enfants, veut vite grandir et être aussi grand que le monde. Le jeune Jo est musicien et commence à composer une œuvre qui est à sa taille d'enfant. Mais très vite son œuvre va grandir, tout autant que lui jusqu'à devenir une œuvre

grossso comme le disent les Italiens et c'est alors que tout le monde commence à l'appeler Jorge Federico Haendel au lieu de Jo.



Música acuática



Do de pecho

note, à la fois par la place occupée par la cantatrice qui est au sommet d'une scène-colonne haute qui domine toute l'image, mais aussi par la bouche de la chanteuse qui est exagérément grande ouverte et de laquelle est expulsé un coq. Tous les regards sont dirigés vers la cantatrice et son coq car sa note suraiguë est ressentie – et traduite de manière humoristique – comme le chant suraigu d'un coq.

À travers ces quelques exemples, on comprend bien quel est l'objectif de l'illustrateur : donner à comprendre et amener à réfléchir, par l'image, son jeune public, en lui proposant le plus souvent d'élever le niveau de ses connaissances. Luis Doyague considère que les enfants

Luis Doyague n'oublie aucun des domaines musicaux et c'est avec humour qu'il présente la direction d'orchestre et le chant. Pour la direction d'orchestre, c'est à nouveau avec Haendel que ce domaine est évoqué avec une illustration dont le titre très évocateur de *Música acuática* renvoie bien évidemment au *Water Music* du compositeur allemand, en prenant au pied de la lettre le titre originel *Wassermusik* (*Musique sur l'eau*) et en représentant le compositeur sur un navire dont la proue est une sorte de clef de sol inversée et les voiles des feuilles de partitions. Le compositeur est en train de diriger un ensemble musical composé de vents et de cordes installés dans le bateau.

Quant au chant, c'est avec Do de pecho, à savoir une note do suraiguë appelée aussi « do de poitrine » (à ne pas confondre avec « la voix de poitrine » pour les voix féminines) que le chant et la technique vocale sont évoqués. L'illustrateur fait tout pour bien faire comprendre au jeune spectateur la hauteur de la

sont tout à fait capables de comprendre et le niveau qu'il leur propose est toujours élevé. Luis Doyague fait comprendre que l'art visuel peut et doit amener à réfléchir tout autant qu'une autre discipline sur les fondamentaux de la vie, sur les notions, les concepts qui régissent l'humain, et notamment les sentiments et les émotions dont l'art est à l'origine, comme le souligne très bien André Malraux dans *Les Voix du silence*, notamment dans son « Chapitre III : La création artistique »¹².



Músicos de Goya

mais aussi, de manière indirecte, Bizet et l'évocation de *Carmen*, et un coffret intitulé *La Ilustración – Músicos de Goya*. Dans ce dernier, c'est Goya lui-même qui est représenté, adulte, alors qu'il vit exilé en France. Même s'il est sourd, sa tête est remplie des images de sa jeunesse lorsque son père était doreur sur bois pour la cathédrale de Saragosse, les jeux, les ballets, les danses et les musiques des fêtes du Palais royal. C'est bien plus l'aspect pictural de l'artiste qui est mis en avant. Avec Albéniz dont le sous-titre du coffret est *Isaac, el polizón*, nous entrons dans la vie du compositeur espagnol qui ne veut pas être musicien mais grand voyageur. Un jour, après s'être promené sur le port avec son père, il décide de prendre le train et d'aller jusqu'à Grenade. Fasciné par les jardins du Généralife, il continue son voyage par Séville et Cadix d'où il part pour Cuba. De nombreux voyages qui correspondent parfaitement à la vie et aux œuvres de l'artiste, notamment *Recuerdos de Viaje*, son opus 71 de 1887, sa *Suite Espagnole* (1886-1887) dont les pièces ont

Le dernier aspect qui doit attirer toute notre attention pour cette étude est, bien évidemment, l'aspect hispanique de cette série. Les concepteurs ne l'ont pas oublié et ils consacrent plusieurs coffrets à la musique classique espagnole à travers Isaac Albéniz, Enrique Granados



Cuento + CD audio

¹² André MALRAUX, *Les Voix du silence*, Paris, NRF, La Galerie de la Pléiade, 1951, p. 276-278.

des noms inspirés des villes mentionnées ci-dessus « Granada », « Sevilla », « Cádiz » sans oublier « Cuba ». L’illustration de la couverture du coffret laisse à penser que les deux personnages dessinés sont le père et le fils, à moins que ce ne soit Albéniz à deux époques de sa vie. Finalement, avec « Madrigal al sol », même si cette pièce musicale est mise à l’honneur par Palestrina et Monteverdi en Italie au XVI^e siècle, elle prendra une forme plus populaire et très présente en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècle. Cette relocalisation en péninsule ibérique est mise en évidence par Luis Doyague dans son illustration qui n’hésite pas à introduire des expressions espagnoles : *¿qué tal ?, Hola, no me digas, bueno, vamos ...*

Conclusion

Comme nous avons pu nous en rendre compte cette série de coffrets de musique intitulée *Érase la música* souhaite sensibiliser le jeune public à la musique classique. La série fait appel non seulement à la musique mais aussi au texte et à l’image par le biais des illustrations de Luis Doyague. Cette nouvelle forme de média à destination du jeune public répond très bien aux trois questions que nous nous sommes posées en introduction : les événements historiques ou les bouleversements sociaux ont-ils influencé l’écriture des contes et romans de cette



Madrigal al sol

littérature ? En effet, *Érase... la música* montre que les nouvelles technologies sont entrées pleinement dans la vie des jeunes destinataires et les textes sont agrémentés d’images et de sons, reléguant même le texte à un deuxième plan. Quelle place occupent l’image, les illustrations dans les

œuvres passées et actuelles à destination des enfants et des adolescents ? La place des images, et notamment des illustrations a toujours été importante dans la littérature enfantine. *Érase... la música* met en avant l’image par le fait même que les illustrations font l’objet d’une réflexion poussée de la part de l’artiste qui non seulement veut intégrer son image au texte et au son, tout en conservant à l’image toute son originalité et tout l’apport qui lui est propre. Quelles approches (génériques, thématiques, iconographiques, esthétiques, didactiques) ont émergé au

cours des deux premières décennies du XXI^e siècle ? Cette série de *Érase... la música*, montre à quel point l’initiation à la musique, et surtout de la musique classique qui était considérée comme faisant partie de la culture d’une certaine élite, peut tout à fait se démocratiser.

En fait, *Érase... la música* sait très bien exploiter l’art de l’illustration que domine Luis Doyague pour amener le jeune destinataire à, non seulement apprécier, mais aussi et surtout aimer et pourquoi pas pratiquer la musique. Les choix de la série sont consciemment réfléchis : guider les enfants dans leurs choix à travers les méandres de la littérature, de la musique et de l’image. Luis Doyague n’hésite pas à mettre la barre haut, très haut. Il s’adresse à un lecteur-spectateur-auditeur qu’il pense être capable d’appréhender et de comprendre beaucoup de références non seulement par la lecture, l’audition, mais aussi par l’image, une image qu’il sait être fondamentale pour l’apprentissage des connaissances. Luis Doyague veut, par ses illustrations, non seulement inciter à aller vers la musique classique – car c’est ce que lui a demandé l’éditeur – mais aussi il veut donner à réfléchir. Nous sommes face à une volonté délibérément didactique qui sait faire feu de tout bois pour capter toute l’attention du jeune destinataire. Il n’y a qu’à penser à l’importance de l’humour (que j’ai volontairement peu développé ici) par les jeux de caricatures, car j’aimerais avoir le loisir de le montrer dans un prochain article consacré à l’étude de l’humour dans les illustrations de Luis Doyague.

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latinées