



**HAL**  
open science

## “ Girasol Teatro ”, un projet éditorial audacieux dans l’Espagne des années 1960

Simon Arnaud

### ► To cite this version:

Simon Arnaud. “ Girasol Teatro ”, un projet éditorial audacieux dans l’Espagne des années 1960. *Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l’enfance*, 2016, 11, pp.1-16. 10.4000/strenae.1649 . hal-01794247

**HAL Id: hal-01794247**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01794247>**

Submitted on 17 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Strenæ**

Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance

11 | 2016

**La collection, fabrique éditoriale des œuvres pour la jeunesse : l'apport des archives**

---

## « Girasol Teatro », un projet éditorial audacieux dans l'Espagne des années 1960

*"Girasol Teatro", un proyecto editorial audaz en la España de los años sesenta*

**Simon Arnaud**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1649>

DOI : 10.4000/strenae.1649

ISSN : 2109-9081

### Éditeur

Association Française de Recherche sur les Livres et les Objets Culturels de l'Enfance (AFRELOCE)

Ce document vous est offert par Université Rennes 2



### Référence électronique

Simon Arnaud, « « Girasol Teatro », un projet éditorial audacieux dans l'Espagne des années 1960 », *Strenæ* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2016, consulté le 17 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1649> ; DOI : 10.4000/strenae.1649

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 mai 2018.



Strenæ est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# « Girasol Teatro », un projet éditorial audacieux dans l'Espagne des années 1960

*"Girasol Teatro", un proyecto editorial audaz en la España de los años sesenta*

Simon Arnaud

---

- 1 Créée en 1959 à Salamanque par le libraire Germán Sánchez Ruipérez, la maison d'édition Anaya s'est centrée dès sa naissance sur la publication de livres éducatifs et les éditions de textes littéraires commentés à l'usage des élèves et étudiants espagnols. Souvent présenté comme un éditeur avant-gardiste, Sánchez Ruipérez réussit rapidement à imposer ses différentes collections éducatives au sein du système scolaire espagnol, et ce du primaire à l'université, grâce à des collaborateurs prestigieux comme l'académicien Fernando Lázaro Carreter<sup>1</sup>. En 1981, l'éditeur crée une fondation à son nom (Fundación Germán Sánchez Ruipérez) consacrée à la formation des professionnels de l'édition et au développement de la lecture chez l'enfant. Cette fondation, à travers ses diverses activités (publications, colloques, revues), n'a cessé de présenter Anaya comme le moteur de l'innovation éducative et de la rénovation de ce segment du commerce éditorial en Espagne à partir des années 1960. Toutefois, le processus de construction de ces collections éducatives et le rôle de l'éditeur dans l'innovation pédagogique qu'elles représentaient n'ont pas fait l'objet d'études approfondies. Dans les années soixante, les collections d'albums illustrés pour la jeunesse ne constituaient pas la priorité de l'éditeur, qui ne comptait dans son catalogue que trois collections de ce type. Ephémères et très limitées en termes d'ouvrages et d'auteurs mobilisés, les collections de contes pour enfants « Menta Limón »<sup>2</sup> et « Pez Luna »<sup>3</sup> ainsi que la collection de pièces pour marionnettes « Girasol-Guiñol »<sup>4</sup> présentaient des contenus hétérogènes, allant d'un infantilisme propre aux productions espagnoles des années cinquante à des tentatives plus ambitieuses comme *Las noches del gato verde* (Les nuits du chat vert) d'Elisabeth Mulder, qui continue d'être publiée aujourd'hui<sup>5</sup>. La collection « Girasol Teatro » analysée dans cet article marque l'apparition, en 1964, d'une tentative plus audacieuse et

cohérente, tant en termes quantitatifs que qualitatifs. Instillée par Concepción (Concha) Fernández Luna, instigatrice et future directrice de la collection, « Girasol Teatro » rassemble six pièces de théâtre pour enfants publiées entre 1964 et 1967 dans l'Espagne franquiste<sup>6</sup>. Cette collection théâtrale est une entreprise singulière dans la mesure où les dramaturges y ayant participé étaient tous issus du courant dit du « réalisme social » des années 1950<sup>7</sup>. Leurs critiques acerbes à l'égard du régime leur avaient valu de sérieux ennuis aussi bien avec la censure qu'avec la justice franquistes<sup>8</sup>.

- 2 Ajoutons à cette situation le constat inquiet que faisait Aurora Díaz-Plaja<sup>9</sup> en 1967 sur l'édition théâtrale pour enfants en Espagne dans son article « El teatro, este género difícil de editar<sup>10</sup> ». Elle regrettait l'absence de collections théâtrales dans les rayons de littérature pour enfants. Le théâtre représentait en effet moins de 1 % de la production dans ce domaine. L'auteure de l'article s'alarmait : « les éditeurs affirment que ce n'est pas rentable et ils exigent même un apport financier de la part de l'auteur qui essaye de leur présenter une œuvre<sup>11</sup> ».
- 3 Il serait donc tentant d'imputer le relatif échec de la collection (en termes de continuité dans le temps et de diffusion quantitative) à son contexte de production culturelle. Toutefois, l'analyse des archives de la censure nous indique qu'à une exception près, toutes les pièces de la collection ont été dans un premier temps bien accueillies et acceptées par les censeurs. Comment dès lors expliquer que l'entreprise ait tourné court ? Sans doute convient-il d'interroger l'ambition qui présida à ce projet éditorial. La portée subversive de cette collection relevait-elle d'une démarche artistique et éthique concertée entre ses différents acteurs ? Fut-elle victime ou non de dissensions internes ?
- 4 Après avoir analysé les qualités dramaturgiques et graphiques de « Girasol teatro », nous tenterons d'élucider le rôle joué par chacun des acteurs dans la conception et le devenir de cette collection d'albums audacieuse, à partir des informations fragmentaires que nous fournissent les archives d'État<sup>12</sup> et celles de la maison Anaya<sup>13</sup> ; à quoi s'ajoutent les témoignages que j'ai pu recueillir auprès des auteurs et illustrateurs qui ont participé à cette aventure. Si, d'une part, les différents témoignages recueillis mettent en évidence le rôle essentiel de la directrice de collection, Concepción Fernández-Luna, dans l'ébauche artistique et idéologique de ce projet ; si, d'autre part, le pragmatisme et la capacité d'adaptation de l'éditeur Germán Sánchez Ruipérez, tant à l'égard des institutions (Ministère de l'Éducation entre autres) que des artistes (auteurs et illustrateurs), ont pu jouer un rôle dans l'autorisation de publication, au final, il semble qu'en dépit des précautions prises par l'éditeur, « Girasol Teatro » a fait l'objet de mécanismes de contrôle plus subtils échappant au travail de recherche dans les archives.

## Une collection audacieuse

- 5 « Girasol Teatro » revêt un caractère insolite dans le fonds éditorial d'Anaya. Les textes dramatiques qu'elle rassemble développent un théâtre pour enfants teinté d'anti-autoritarisme et chargé de symboles sociopolitiques contestataires adressés au public adulte<sup>14</sup>. À cela s'ajoute une volonté de projection des problématiques chères au réalisme social dans des créations pour enfants : l'injustice sociale, le rôle oppresseur de l'État, la lutte des classes, la clandestinité et la manipulation médiatique.
- 6 Paradoxalement, c'est une fois achevée la transition démocratique que l'on retrouve le rejet le plus radical de ces pièces dans le discours de certains critiques et universitaires.

C'est ainsi qu'en 1982, Juan Cervera, dans son *Histoire critique du théâtre pour enfants espagnol*, dénonçait le manichéisme dans la construction des personnages, l'usage de mots inappropriés à la « mentalité enfantine » et voyait dans cette série de pièces une « claire incitation à la lutte politique<sup>15</sup> », ce qui l'amenait à disqualifier violemment l'esthétique proposée par nos dramaturges. Cependant, la lecture des pièces ne permet pas de corroborer de telles analyses et incite à voir dans son argumentation lacunaire et péremptoire une lecture superficielle des textes davantage motivée par un affrontement idéologique avec les dramaturges que par une analyse approfondie et désintéressée des œuvres.

- 7 En effet, si la conquête de l'émancipation représente un véritable enjeu pour les personnages, il faut l'interpréter moins comme le symbole d'une « incitation à la lutte politique » que comme une volonté de faire percevoir un processus d'insoumission en le rendant insolite et étrange : l'éloignement ou l'indétermination spatio-temporels, les phénomènes d'exagération et la rupture de l'illusion théâtrale<sup>16</sup> (Ill. 1), dont témoignent les six pièces, viennent contrarier le pouvoir référentiel de la figure autoritaire dans le contexte franquiste tout en cherchant à maintenir le spectateur dans une disposition réflexive potentiellement critique. En ce sens, ces six pièces s'inscrivent dans le mouvement dramaturgique post-brechtien des années 1960-1970 dont l'objectif était de conscientiser les jeunes spectateurs. En Europe, cette tendance a été maintenue à un haut niveau de qualité grâce au travail du Grips Theater de Berlin, du Piccolo Teatro de Milan

ou encore du Théâtre des Jeunes Années de Lyon à travers certaines de ses mises en scène

17.

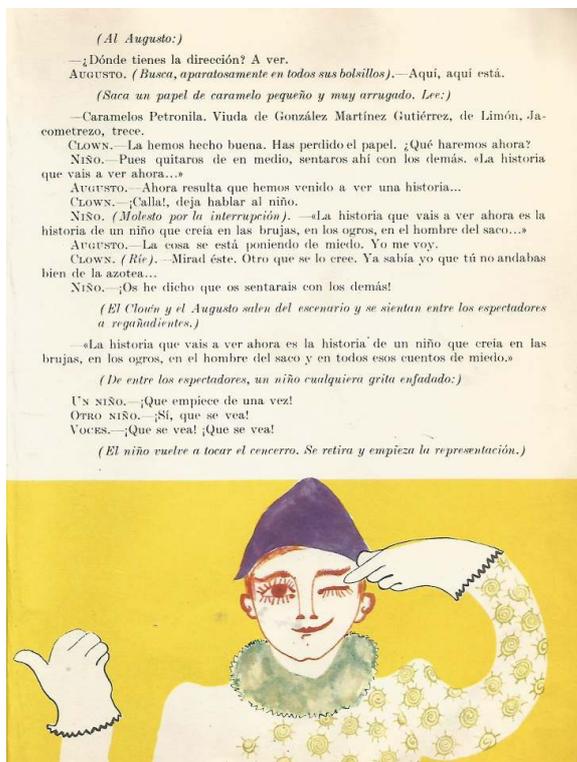


Ill. 1. Page de *Cristobicas* et *el payaso Carablanca*, dans laquelle l'illustration traduit graphiquement le dispositif de théâtre dans le théâtre suggéré par le texte dramatique : la table sert ici de scène dans la scène, et le second acteur devient lui-même spectateur du jeu de Cristobicas. Le caractère subversif de cette quête d'autonomie par le jeu prendra tout son sens dans l'affrontement final entre les personnages et le représentant de l'autorité.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración Fondo Ministerio de Información y Turismo, IDD (03)050.000, caja 21/17154, expediente nº 1760/66: una (1) imagen expediente censura editorial de la obra titulada "Cristobicas y el payaso carablanca", Anaya (1966)

- 8 D'un point de vue formel, les textes sont accompagnés d'illustrations abondantes issues de collaborations avec des peintres et des illustrateurs parfois reconnus, comme José Paredes Jardiel ou Luis de Horna qui ont illustré respectivement les pièces *Jugetes en la frontera* et *Cristobicas y el payaso Carablanca* publiées dans la collection. Dans certains ouvrages, même si l'espace occupé par les illustrations est équivalent au texte, on ne peut pas parler d'albums proprement dits dans la mesure où le travail d'illustration ne dépasse pas les formes classiques de dialogue esthétique entre texte et image. C'est le cas par exemple de *Historia de una muñeca abandonada*. Dans cette pièce de la collection, les illustrations se limitent à offrir une transcription graphique du texte dramatique. En outre, leur manque de technicité et d'audace contraste avec les illustrations de José Paredes Jardiel et Luis de Horna.
- 9 Si la plupart du temps les illustrations figurent graphiquement l'imaginaire déjà présent dans le texte, en revanche certaines d'entre elles suggèrent l'espace théâtral (représentation du rideau, des planches de la scène). En effet, l'écriture intrinsèquement théâtrale proposée par les dramaturges n'est pas relayée à la même hauteur selon les illustrateurs. Dans certains albums, les « images de fiction » se mêlent aux « images de régie<sup>18</sup> », illustrations à valeur fonctionnelle qui ont pour effet de faire avancer le texte vers la scène. Dans *El niño que tenía miedo*, illustré par Fabricia Sorel, l'espace scénique est

suggéré par les illustrations et les personnages participent à des jeux de rôles. Tout comme dans *Cristobicas y el payaso Carablanca*, illustré par Luis de Horna, les personnages adoptent des gestuelles théâtrales – tel le clin d’œil adressé au public (Ill. 2) – et se costumant. En renforçant les dispositifs de théâtre dans le théâtre mis en place par les dramaturges, les illustrateurs participent à une des principales audaces de la collection : la démystification de l’illusion théâtrale et de l’autorité sociale auprès des enfants. Car, comme le souligne Anne Ubersfeld, « le théâtre dans le théâtre [dont nos auteurs font un usage massif] dit non le réel, mais le vrai, changeant le signe de l’illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l’entoure<sup>19</sup> ». En prônant l’intervention spontanée des enfants spectateurs dans le spectacle, les auteurs de la collection se placent aux antipodes du « théâtre de l’illusion », théâtre qui connaissait son âge d’or dans l’Espagne des années soixante et qui ne cessait de dire aux jeunes espagnols : « ce monde, qui se trouve reproduit ici avec tant de minutie, ressemble à s’y méprendre au monde où tu vis (où vivent d’autres que toi, plus chanceux) ; pas plus que tu ne peux intervenir dans le monde scénique enclos dans son cercle magique, tu ne peux intervenir dans le monde réel où tu vis<sup>20</sup> ».



Ill. 2. Le clin d’œil du personnage Augusto adressé au lecteur/spectateur est déjà théâtre dans le théâtre car par ce geste il se démasque, se désigne lui-même comme narrateur-personnage complice du public face au personnage autoritaire et dévoile donc sa partialité.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración Fondo Ministerio de Información y Turismo, IDD (03)050.000, caja 21/15032, expediente n° 1051/64: una (1) imagen expediente censura editorial de la obra titulada “El niño que tenía miedo”, Anaya (1964)

- 10 Compte tenu des audaces textuelles et graphiques que nous venons de souligner, le lancement de la collection « Girasol teatro » s’avérait risqué. D’autant que le théâtre jeune public, devenu l’instrument d’une pédagogie au service du régime, faisait l’objet, dans l’Espagne des années soixante, de l’attention toute particulière du Ministère de l’Information et du Tourisme, alors en charge de la culture, et de la Sección Femenina<sup>21</sup>, sous l’égide de laquelle avait été créée la troupe officielle « Los Títeres » en 1959 et la

« Asociación Española para el Teatro Infantil y Juvenil » en 1966. Le secteur de l'édition se trouvait lui aussi sous le contrôle attentif de l'État franquiste qui exigeait le respect, dans les publications destinées à la jeunesse, des « valeurs religieuses, morales et politiques qui façonnent l'État espagnol<sup>22</sup> ».

- 11 Dans un contexte si contraire à la libre expression, la mise en œuvre de « Girasol teatro » semble relever d'un pari éditorial qui confine au défi. Pour en saisir les tenants et les aboutissants, il faut se tourner vers ses principaux acteurs et tenter d'évaluer, à travers archives et témoignages, le rôle joué par chacun d'eux.

## Concepción Fernández-Luna<sup>23</sup> : maître d'œuvre de la collection

- 12 En Espagne, la non-conservation des archives éditoriales est un problème récurrent auquel de nombreux chercheurs sont confrontés. La maison Anaya n'échappe pas à ce triste constat. De la collection « Girasol Teatro », la maison d'édition n'a conservé que les contrats des différents auteurs. Ne figurent ni les contrats des illustrateurs, ni les éventuelles correspondances entre éditeurs, auteurs et illustrateurs, ni les brouillons témoignant du processus de création. Mais il convient de ne pas s'arrêter à cet échec apparent. D'une part, cette absence d'archives fait sens et donne des informations précieuses à l'heure d'évaluer le rôle des différents acteurs dans la genèse de la collection ; d'autre part, elle incite à rechercher d'autres sources d'archives s'avérant tout aussi intéressantes pour notre analyse. Elle ne doit donc pas être considérée comme un obstacle insurmontable à l'analyse du processus de production de la collection « Girasol Teatro ». D'un point de vue épistémologique, la recherche d'archives, appréhendée comme processus et non comme finalité, constitue une ouverture vers d'autres sources de connaissance. Si les témoignages n'ont pas la même portée objective que la consultation d'archives, ils permettent néanmoins de dépasser la spéculation critique dès lors qu'ils font la lumière sur les raisons de cette carence archivistique.
- 13 En ce qui concerne l'absence de traces de correspondances, les entretiens que j'ai pu réaliser avec Alfonso Sastre – auteur de *Historia de una muñeca abandonada* – et Juan José Losada Iglesias – à l'époque directeur adjoint de la maison d'édition – nous en fournissent une explication cohérente. A. Sastre présente cette collection comme « une idée collective issue d'un petit groupe d'écrivains progressistes » pour lesquels « la proximité physique rendait inutile toute relation épistolaire<sup>24</sup> ». Il apparaît donc clairement que le contexte dictatorial de répression dans lequel a émergé la collection incitait ces auteurs dissidents à fonctionner en réunions (« tertulias ») clandestines, rendant aujourd'hui vaine toute recherche d'archives épistolaires.
- 14 D'après les témoignages de Juan José Losada et de l'illustrateur Luis de Horna, il semble que la même nécessaire discrétion ait présidé dans les échanges entre les professionnels de l'édition et les auteurs, quoique pour des raisons différentes selon qu'il s'agissait de la directrice de collection ou du directeur de la maison d'édition. Mentionnons en premier lieu que, selon A. Sastre, il est très probable que Sánchez Ruipérez n'a eu aucun contact avec ses auteurs. Il semble que tout se soit construit par l'intermédiaire de Concepción Fernández-Luna, auteure qui serait à l'origine du projet de collection<sup>25</sup>. Bibliothécaire à la Biblioteca Nacional de España et figure reconnue par l'institution, cette dernière collaborait depuis quelques années déjà avec la maison Anaya comme auteure et

directrice de collections. En proposant à Germán Sánchez Ruipérez les auteurs qui vont être ceux de la collection « Girasol Teatro », Fernández-Luna se positionne en réelle interface entre ce groupe d'auteurs progressistes<sup>26</sup> et la maison d'édition. Les différents témoignages recueillis au cours de cette recherche signalent tous que la collaboratrice d'Anaya et les auteurs de la collection partageaient une même sensibilité idéologique<sup>27</sup>. L'activité dissidente de cette fonctionnaire de la bibliothèque nationale rend plus que valide l'hypothèse d'un contact oral direct avec les auteurs au cours de réunions comme celles mentionnées par A. Sastre, et donc l'absence d'échanges épistolaires.

- 15 C'est le dessinateur Luis de Horna (illustrateur de *Cristobica y el payaso Carablanca*) qui nous fournit une explication rationnelle à l'absence de correspondance éditoriale avec les illustrateurs. Lorsqu'il décrit sa collaboration avec la maison d'édition Anaya, il regrette « qu'il n'y ait eu, et ce pour la plupart des ouvrages qu'[il a] illustrés, ni entretien ni dialogue avec l'auteur ». En fait, Luis de Horna n'était pas seulement illustrateur au sein de la maison d'édition Anaya, mais encore « directeur artistique ». Il avait aussi bien pour mission « de concevoir un catalogue de publications, d'illustrer une couverture d'ouvrage que de chercher des locaux pour le réseau de librairies de la maison d'édition<sup>28</sup> ». Il est donc chargé d'illustrer *Cristobicas y el payaso Carablanca* en 1967 et *Cuentos del Sarampión* en 1968 dans le cadre de ses fonctions d'employé à temps partiel chez Anaya, et ce sans recevoir le moindre commentaire sur son travail, tant avant qu'après la publication<sup>29</sup>.
- 16 L'absence d'archives épistolaires s'explique donc par les mécanismes mis en œuvre dans le processus de création de cette collection : activité dissidente des auteurs ayant marqué leur relations humaines et le processus de création collective, rôle clé de Concepción Fernández-Luna comme interface physique entre le groupe d'auteurs et l'éditeur et, pour finir, statut hybride de la plupart des illustrateurs, dont le travail graphique s'intégrait dans une activité salariée polymorphe et diversifiée au sein de la maison Anaya. C'est en négatif que l'absence d'archives éditoriales vient nous informer sur le processus de construction de la collection. Elle nous donne à voir une gestion éditoriale des œuvres non seulement atomisée, mais surtout très peu concertée, aspect d'autant plus étonnant que la jeune maison d'édition ne comptait alors que sept employés. Cette gestion verticale de la collection puise sans doute ses racines dans « l'autoritarisme<sup>30</sup> » de la directrice de collection Concepción Fernández-Luna, mais surtout dans le caractère « impulsif<sup>31</sup> » des décisions de Germán Sánchez Ruipérez.

## Germán Sánchez Ruipérez : un éditeur aux ambitions commerciales

- 17 Si l'on rentre maintenant de plain-pied dans l'analyse des archives à notre disposition, il convient de discerner deux sources distinctes : d'une part les contrats des auteurs conservés par le service juridique de l'actuelle maison d'édition Anaya et d'autre part les archives de la censure franquiste conservées aux Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares. Pour ce qui est de ces dernières, les acteurs de la collection – éditeur, auteurs, illustrateurs – ne s'y expriment que très rarement. Néanmoins, ces documents fournissent des éléments essentiels<sup>32</sup> à l'analyse de la réception critique de la collection par les commissions de censure. De plus, les descriptions physiques et thématiques des ouvrages par les censeurs apportent des éléments d'information permettant d'évaluer certains enjeux socioculturels, techniques et économiques liés à la création de cette collection.

- 18 Les premiers éléments basiques mais non moins fondamentaux dont nous informons les archives de la censure sont le tirage et le prix de vente au public des ouvrages. Le rapport de *Juquetes en la frontera* mentionne la mise en vente de 4 000 exemplaires à sa sortie en 1965<sup>33</sup>. Le contrat d'Alfonso Sastre fait état quant à lui de 5 000 exemplaires pour sa pièce *Historia de una muñeca abandonada* en 1964<sup>34</sup>. Ces chiffres rejoignent ceux de la maison d'édition Doncel<sup>35</sup>, qui publiait des romans et pièces de théâtre pour enfants au début des années soixante. Cette similitude n'est pas anodine et nous renseigne sur l'ampleur du projet de collection « Girasol Teatro ». En effet, la maison Doncel avait été créée en 1958 sous l'égide de la Délégation Nationale de la Jeunesse, dont la mission n'était autre que de former idéologiquement la jeunesse espagnole à travers les activités récréatives extrascolaires<sup>36</sup>. Tout comme Anaya, cette maison d'édition publiait aussi bien des livres éducatifs que des ouvrages de littérature pour enfants. Selon Rosario Vega García, ses collections auraient même contribué à la rénovation du livre pour enfants, tant par l'abandon des contenus propagandistes des décennies antérieures que par la modernité stylistique des illustrations qui accompagnaient les textes<sup>37</sup>. Le caractère officiel de cette maison d'édition et la reconnaissance de la qualité de ses collections par les professionnels de l'éducation et du livre lui permettait d'envisager des tirages importants sans craindre l'échec commercial. Chez Doncel, la collection la plus semblable à « Girasol Teatro » en termes de contenus et de format était « La Ballena Alegre », qui rassemblait des textes romanesques et théâtraux pour les enfants lecteurs. Les archives de Doncel mentionnent un tirage s'élevant à 5 000 exemplaires pour la quasi-totalité des livres de cette collection<sup>38</sup>. C'est notamment le cas pour le recueil de pièces *El guiñol de Don Julito*<sup>39</sup> de Carlos Muñiz, auteur issu lui aussi du réalisme social des années cinquante. L'esthétique littéraire et graphique de certaines pièces de ce recueil n'est pas sans évoquer la collection « Girasol Teatro ». Cet ouvrage a d'ailleurs été illustré par José Paredes Jardiel, dont les illustrations de *Juquetes en la frontera* seront l'élément qui attirera l'attention de la censure sur la collection « Girasol Teatro ».
- 19 Germán Sánchez Ruipérez envisageait donc d'égaliser Doncel en termes de tirages. Lorsqu'on connaît les avantages dont disposait cette dernière sur le marché éditorial d'alors, le fait témoigne d'une ambition certaine. Et ce, d'autant plus que la collection « Girasol teatro » est entièrement composée de pièces de théâtre. C'est là une première. Aucun antécédent similaire n'est à recenser. Ajoutons que si depuis 1959, avec la création de « Los Títeres<sup>40</sup> », le théâtre pour enfants se développe en Espagne, c'est avant tout à travers l'adaptation de classiques du Siècle d'Or, de succès éditoriaux et audiovisuels étrangers<sup>41</sup> ou de thèmes folkloriques plutôt qu'à travers des mises en scène de dramaturges espagnols contemporains, qui plus est peu recommandés par les autorités.
- 20 Mentionné en introduction, l'article de la bibliothécaire Diaz-Plaja – qui regrettait l'absence de collections théâtrales dans les rayons de littérature pour enfants – offre une clé pour comprendre le pari de Germán Sánchez Ruipérez. Elle pointe en effet du doigt le « déséquilibre absolu entre l'offre et la demande » en ce qui concerne le théâtre jeune public, raison pour laquelle « aussi bien les bibliothécaires que les libraires doivent répondre négativement [...] aux demandes constantes des personnes dédiées à la culture enfantine : maîtres, paroissiens, bibliothécaires, jardins d'enfants, pères de famille<sup>42</sup> ». Dans le cas de « Girasol Teatro », c'est sans doute l'expertise de la directrice de la collection Concepción Fernández-Luna qui, forte de son expérience de bibliothécaire à la Biblioteca Nacional de España et de conseillère au sein du Servicio Nacional de Lectura<sup>43</sup>, a convaincu Germán Sánchez Ruipérez d'envisager un tel tirage pour sa collection théâtrale

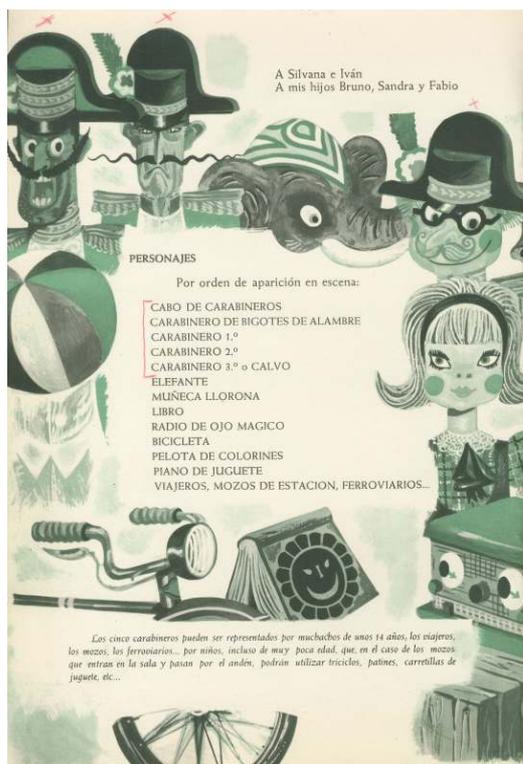
sans craindre un échec commercial. L'on sait en effet que les bibliothèques espagnoles ont été les principales acquéreuses des pièces de cette collection<sup>44</sup> constituant ainsi le débouché commercial le plus viable pour Anaya.

- 21 Le caractère audacieux et risqué d'un tel projet éditorial est donc à nuancer. Les débouchés commerciaux avaient été mesurés et la collection répondait à une demande latente de la part d'une partie du secteur éducatif espagnol. Est-ce un hasard si les collaborateurs et amis de Sánchez Ruipérez relayent tous sans exception le portrait d'un homme pragmatique et ambitieux, dont le sens des affaires a fait la réussite de sa maison d'édition depuis sa création jusqu'à aujourd'hui ? Cette réputation est alimentée par l'éditeur lui-même. C'est ainsi qu'il justifie le choix d'éditer presque exclusivement des livres éducatifs dès 1959 : « par simple intuition, j'ai pensé qu'il [le livre éducatif] serait de roulement rapide et que je n'aurais pas besoin de stocker des ouvrages car ils se vendraient en trois ou quatre mois et nous pourrions les réimprimer<sup>45</sup> ». Au fond, l'éditeur Sánchez Ruipérez était davantage guidé par la réussite commerciale de son entreprise que par la stricte innovation éducative ou littéraire des ouvrages qu'il publiait.

## Du contrôle éditorial à la censure d'État

- 22 Si Sanchez Ruipérez s'engage avec « Girasol teatro » dans un pari éditorial, en bon gestionnaire, ce n'est pas sans prendre de prudentes précautions dont témoignent les contrats d'auteurs. La première est d'ordre économique. La clause n°10 des différents contrats consultés stipule qu'en cas d'interdiction de publication par la censure, l'auteur concerné se verra dans l'obligation de rembourser l'intégralité de l'avance sur salaire qui lui aura été faite. Or, le fragment de phrase lié au remboursement des frais avancés n'apparaît pas sur le contrat de Concha Fernández-Luna, seule auteure n'ayant jamais connu d'encombres ni avec les services de la censure ni avec la justice franquiste. Pour l'éditeur, il s'agissait donc de prendre les mesures nécessaires pour se mettre financièrement à l'abri d'un obstacle légal lié davantage à l'identité des auteurs qu'au contenu effectif des œuvres présentées à la censure. Si l'on s'en tient à l'analyse des contrats conservés par la maison Anaya, on remarque que cette prudence se double d'une velléité de contrôle du contenu des œuvres. En effet, avec la clause n°7, l'éditeur se réserve la liberté d'effectuer les corrections de style qui lui paraîtraient nécessaires<sup>46</sup>. La non-conservation des manuscrits contenant les éventuelles retouches éditoriales nous empêche malheureusement de déterminer s'il s'agit ici d'une pure question de style ou si le fond idéologique des œuvres est lui aussi en cause. Une fois de plus, cette clause n'est pas présente dans le contrat de Fernández-Luna. Parmi les cinq auteurs concernés, seul Jesús López Pacheco s'oppose à cette clause en barrant la mention en question et en signalant à l'éditeur qu'il exige une nouvelle signature attestant de la prise en compte de cette modification. Ironie du sort, la pièce de López Pacheco sera la seule à subir une interdiction de la part de la censure. Autorisée dans un premier temps en 1964, ce n'est qu'une fois distribuée en librairie qu'elle attirera l'attention de la « Delegación Provincial de Información de Salamanca » dans un rapport datant du 21 janvier 1965 qui, en plus d'ordonner l'élimination de l'ouvrage de toutes les librairies et bibliothèques d'Espagne, nous informe que l'éditeur n'avait pas respecté les démarches imposées par la censure en omettant de présenter les illustrations<sup>47</sup>. Les censeurs pointent du doigt « les illustrations qui assimilent les personnages odieux de l'œuvre aux Gardes Civils, ce qui révèle la réelle intention de l'œuvre ». Le parallèle entre les carabiniers du pays imaginaire et la Guardia

Civil franquiste est en effet suggéré par les tricornes dans les illustrations de José Paredes Jardiel (ill. 3). Pour ce qui est du texte dramatique, le rapport dénonce « les concepts erronés et anti-éducatifs concernant le principe d'autorité », les « phrases destructrices pour la formation des enfants » et le fait que « tout se résume à une critique dure et subtile contre un poste de douaniers<sup>48</sup> ».



Ill. 3. Sur cette illustration de *Juguetes en la frontera*, on peut distinguer les croix rouges laissées par les censeurs au-dessus des tricornes des carabiniers.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración Fondo Ministerio de Información y Turismo, IDD (03)050.000, caja 21/15032, expediente n° 2002/65: una (1) imagen expediente censura editorial de la obra titulada "Juguetes en la frontera", Anaya (1965)

- 23 Le cas tel qu'il est reflété dans les archives de la censure nous amène à deux constats. D'une part, il fait état d'une certaine forme de négligence ou d'un oubli volontaire de la part de l'éditeur qui, en omettant de présenter les illustrations aux services censoriaux, adopte une attitude peu habituelle chez un homme d'affaires qui se réjouit « d'avoir des contacts avec les ministères, avec toutes les institutions éducatives, les inspections de l'enseignement et les collègues ». Il n'hésite d'ailleurs pas à affirmer : « [On] m'a toujours bien accueilli, [...] ; on m'a traité merveilleusement car je transmettais confiance et crédibilité et je renvoyais l'image d'un homme efficace<sup>49</sup> ». Cette omission a d'ailleurs été mal reçue par l'auteur López Pacheco qui, dans une lettre de réclamation envoyée à la Sección de Orientación Bibliográfica en 1967, se plaint de l'interdiction *a posteriori* de sa pièce « à cause, semble-t-il, d'une « involontaire omission » de l'éditeur »<sup>50</sup>. Le verbe modalisateur, doublé de l'usage des guillemets, reflète bien la défiance de l'auteur à l'égard de l'apparente négligence commise par l'éditeur. En outre, l'éditeur n'a pas fait appel suite à cette interdiction *a posteriori*, ce qui n'a fait qu'accentuer l'amertume de López Pacheco. Il a été laissé le soin à l'auteur de se démener, en vain, avec les services censoriaux alors que la loi offrait à l'éditeur la possibilité de demander une « consulta voluntaria » comme le prévoyait l'article quatre de la récente *Ley de Prensa e Imprenta* du 18

mars 1966<sup>51</sup>, et surtout comme l'avait suggéré Juan José Losada Iglesias, le directeur adjoint de la maison d'édition<sup>52</sup>. En dehors de cet ouvrage, aucune pièce de la collection n'a souffert de mutilation de son contenu par les censeurs, elles ont même été plutôt bien accueillies, exceptées quelques notes mettant l'accent sur l'arrière-fond idéologique, par exemple « la propagande pro-breht (sic)<sup>53</sup> » dans *Historia de una muñeca abandonada*. La consultation des archives de l'AGA fait donc état d'une bonne réception de la collection par la censure et du peu d'incidence que cette dernière semble avoir eue sur la courte vie de la collection. Mais ce constat hâtif met le doigt sur la limite de la démarche archivistique employée ici. Juan José Losada (directeur adjoint de la maison d'édition) fait référence à des mesures « plus subtiles et perverses » de la part de l'administration : « comme Anaya éditait des livres pour l'enseignement secondaire et qu'on avait donc besoin de l'approbation de l'État, ils nous ont « suggéré » d'abandonner cette collection et d'arrêter de collaborer avec « ces » auteurs. C'est comme cela qu'a pris fin la collection [... ]<sup>54</sup> ».

## Conclusion

- 24 La recherche d'archives éditoriales et l'analyse de ces dernières pour appréhender le processus de création de la collection « Girasol Teatro » nous montrent les limites d'une telle démarche. En raison, d'abord, de l'absence de toute correspondance dans les archives qui s'explique par le contexte dictatorial de répression qui entourait un groupe d'auteurs dissidents. Ensuite, parce que les archives mêmes d'une administration dictatoriale doivent être analysées avec prudence, les mesures de sanctions et autres pressions exercées pouvant échapper aux rapports officiels. S'il est presque certain que les échanges épistolaires entre éditeur, auteurs et illustrateurs n'ont pas existé, il est en revanche difficile d'imaginer qu'aucun manuscrit ou tapuscrit original, qu'aucune maquette graphique n'ait circulé au sein de la maison d'édition. Reste à savoir si cette absence de conservation est consubstantielle à la collection « Girasol Teatro » ou s'il s'agit d'un phénomène de négligence qui touche à l'intégralité de la production éditoriale d'Anaya. La confusion avec laquelle Anaya et la Fondation Germán Sánchez Ruipérez répondent aujourd'hui aux demandes de consultation d'archives de l'époque semble révéler une absence de conservation généralisée pour des raisons de coût et de logistique. Dans tous les cas, et si l'on s'en tient à la collection « Girasol Teatro », l'analyse menée dans cet article nous amène à conclure à un certain effacement, voire à un désengagement progressif de l'éditeur dans l'élaboration de la collection, pour laquelle il se serait limité à faire montre de son pragmatisme et de son habileté commerciale. À aucun moment Germán Sánchez Ruipérez ne semble avoir joué le rôle de stimulateur pour la création et pour la pérennité de la collection comme il a pu le faire dans le cadre de ses collections destinées à l'enseignement de la littérature dans le secondaire et à l'université par exemple<sup>55</sup>.
- 25 À l'image de la collection, l'engagement de ces auteurs et illustrateurs dans le théâtre et le livre pour enfants a été très éphémère. Parmi les sept auteurs de la collection, seule Felicidad Orquín a poursuivi son aventure dans le secteur du livre pour enfants, mais en tant qu'éditrice et chercheuse cette fois<sup>56</sup>. Alfonso Sastre, quant à lui, reconnaît ne pas avoir eu la force de continuer à écrire pour les enfants après s'être senti « étouffé par les organismes officiels<sup>57</sup> » lors de cette première tentative. Il rédigea malgré tout une nouvelle pièce pour enfants en 1980<sup>58</sup>, cinq ans après la mort de Franco : *Le fils unique de*

*Guillaume Tell*, publiée de manière indépendante par sa maison d'édition Hiru. Parmi les cinq illustrateurs, seul Luis de Horna continuera de partager son travail d'illustrateur entre albums pour enfants et ouvrages pour adultes. Originaire de Salamanque et ami de l'éditeur, il collaborera de façon assidue avec la Fondation Germán Sánchez Ruipérez. Quant à la directrice de la collection, Concha Fernández-Luna, son engagement dans le champ de la littérature pour enfants a été intimement lié à la maison d'édition Anaya, et sa trajectoire d'auteure pour la jeunesse s'achève avec *Cristobicas y el Payaso Carablanca* en 1967, même si cette pièce sera rééditée en 1969 et *Fiesta en Marilandia* en 1970.

- 26 La foi qu'a eue toute sa vie Germán Sánchez Ruipérez en la lecture comme élément central dans l'éducation et la formation des jeunes l'a poussé à développer l'offre de livres éducatifs et de littérature pour enfants en Espagne. Si la figure de l'éditeur salmantin est bien évidemment à associer au renouvellement des préoccupations liées à l'accès à la lecture et au développement éditorial de la littérature de jeunesse, en revanche, ce que l'on peut affirmer, c'est que la massification de l'offre pour jeunes lecteurs à laquelle a contribué Anaya et l'envergure d'un projet de promotion de la lecture chez les enfants comme celui lancé en 1981 par la Fundación Sánchez Ruipérez n'ont à aucun moment contribué à discuter les contenus des ouvrages ni à débattre autour de la question « quelles littératures pour quelles éducations ? » tant il est sous-entendu, dans ce type d'entreprises, que « lire » est, par nature, bénéfique et qu'il faut davantage privilégier la question « quels formats pour quelle distribution ? ». N'est-ce pas ce que révèle l'effacement de Sánchez Ruipérez dans le processus de questionnement préalable à la création et distribution d'une collection dont les contenus expérimentaux et profondément anti-autoritaires n'avaient que peu de chose à voir avec les autres collections de littérature pour enfants publiées par Anaya ?

---

## NOTES

1. F. Lázaro Carreter était en 1960 le plus jeune professeur des universités en Espagne ; il enseignait la « Grammaire générale » et la « Critique littéraire » à l'université de Salamanque.
2. *Las aventuras de Pito y Pico* (1963) et *Pito va a la escuela* (1963), de Concha Fernández-Luna.
3. *Fiesta en Marilandia* (1963), de Concha Fernández-Luna et *Las noches del gato verde* (1963), d'Elisabeth Mulder.
4. *La princesa cautiva* (1964) et *La canción del marinero* (1965) d'Ángeles Gasset.
5. Elisabeth Mulder, *Las noches del gato verde*, Madrid, Siruela, 2004.
6. *Historia de una muñeca abandonada* (*Histoire d'une poupée abandonnée*), d'Alfonso Sastre, 1964 ; *El niño que tenía miedo* (*L'enfant qui avait peur*), d'Eva Forest et Felicidad Orquín, 1964 ; *El torito negro* (*Le petit taureau noir*), d'Antonio Ferres, 1965 ; *El pincel mágico* (*Le pinceau magique*), d'Armando López Salinas, 1965 ; *Juguetes en la frontera* (*Des jouets à la frontières*), de Jesús López Pacheco, 1965 ; *Cristobicas y el payaso Carablanca* (*Cristobicas et le clown Carablanca*), de Concha Fernández-Luna, 1967.
7. Ce mouvement est marqué par une conception de la littérature (romans, poésie et théâtre) comme moteur de changement social à travers une dénonciation de l'oppression sociale et politique. Dans le champ théâtral, le dramaturge le plus remarquable dans son engagement est

sans doute Alfonso Sastre, qui crée le « Théâtre d'Agitation Sociale » en 1950, prônant une intervention directe du théâtre dans la vie politique.

8. Les rapports issus du tristement célèbre « Gabinete de Enlace » conservés aux Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares font état de toutes les poursuites et peines engagées contre ces auteurs (amendes, emprisonnement), mais qui n'ont jamais touché Concha Fernández-Luna ni Felicidad Orquín (co-auteure de *El niño que tenía miedo*, avec Eva Forest).

9. Dans les années soixante, Aurora Díaz-Plaja était directrice de la bibliothèque pour enfants « Parc de la ciutatella » à Barcelone, critique littéraire spécialisée dans la littérature pour enfants et membre du comité directeur de l'Association Espagnole de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse.

10. Aurora Díaz-Plaja, « El teatro, este género difícil de editar », dans *Actas del I Congreso de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud*, Madrid, AETIJ, 1967, p. 183-192.

11. *Ibid*, « los editores afirman que no es negocio e incluso exigen del autor, que intenta presentarles una obra, una aportación económica », p. 183.

12. Les archives de la censure de l'Etat franquiste sont conservées aux Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares. Les références des caisses contenant les archives citées seront systématiquement mentionnées en bas de page.

13. Les archives d'Anaya nous ont été fournies sous format numérique par le service juridique de l'actuelle maison d'édition. Les modalités de conservation et de classement ne nous ont pas été communiquées.

14. Nous pensons, entre autre, au personnage ridicule du portier se présentant comme « ancien soldat décoré à Melilla » (ville où a eu lieu le coup d'État franquiste en 1936) dans *Historia de una muñeca abandonada (Histoire d'une poupée abandonnée)*, au personnage autoritaire et grotesque Macartón (référence au général MacCarthy) dans *El niño que tenía miedo (L'enfant qui avait peur)*, ou encore à la représentation des policiers du pays imaginaire de *Juguets en la frontera (Des jouets à la frontière)*, dont les tricornes renvoient directement aux organes répressifs franquistes.

15. Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982, 488 p.

16. A titre d'exemple, dans *Cristobicas y el payaso Carablanca* (ill.1), l'illustration traduit graphiquement le dispositif de théâtre dans le théâtre suggéré par le texte dramatique. Dans *El niño que tenía miedo* et *El pincel mágico*, les décors sont installés par les comédiens sous les yeux du public.

17. Un exemple représentatif de cette orientation du TJA de Lyon est la mise en scène de *La poupée de chiffon* par Maurice Yendt en 1979 dont la fable est directement inspirée d'*Historia de una muñeca abandonada* d'Alfonso Sastre et publiée dans la collection « Girasol Teatro ».

18. Cette typologie a été établie par Marie Bernanoce dans l'article : « L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution », dans *Les Cahiers de Lire Ecrire à l'école, Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, CRDP de Grenoble, 2007, p. 121-135.

19. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 39.

20. *Ibid*, p. 36.

21. Branche féminine de la Phalange espagnole créée en 1934. Elle sera dissoute en 1977 après la mort de Franco.

22. Boletín Oficial del Estado (BOE), 22 y 23 de julio de 1955.

23. Bibliothécaire à la BNE, membre du *Servicio Nacional de Lectura* et auteure de plusieurs ouvrages pour enfants aux éditions Anaya, elle est choisie par Sánchez Ruipérez comme directrice de plusieurs collections (« Pez Luna » et « Menta Limón »). Elle obtient par ailleurs le prestigieux Prix Lazarrillo en 1962 avec *Fiesta en Marilandia*.

24. Témoignage recueilli auprès d'Alfonso Sastre à l'occasion d'un échange épistolaire datant de septembre 2014 : « la idea colectiva de un pequeño grupo de escritores progresistas » ; « había una relación de proximidad física, lo que no producía necesidad epistolar alguna ».

25. Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias, Madrid, 4 juin 2015.

26. Tous les auteurs de la collection, à l'exception de Felicidad Orquín, militaient à l'époque au sein du parti communiste clandestin.

27. Concha Fernández Luna entretenait d'étroites relations avec la duchesse de Medina Sidonia, surnommée « la duchesse rouge » pour ces prises de positions politiques anti-franquistes. En outre, Fernández Luna publie en 1961 une traduction des *Lunettes du lion*, de Charles Vildrac, pour laquelle elle reçoit le Prix National de Traduction en 1963. Fait paradoxal lorsque l'on sait que l'auteur de l'ouvrage avait été l'un des directeurs de l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires), fondée en 1932.

28. Témoignage recueilli auprès de Luis de Horna, à l'occasion d'un échange épistolaire datant de juin 2015 : « en la mayoría de los libros que he ilustrado, no hubo ninguna entrevista ni diálogo con la autora » ; « yo estaba para todo : lo mismo podía diseñar un catálogo de ediciones, como la portada de un libro, o viajar buscando locales para la red de librerías de la empresa ».

29. *Ibid.*

30. Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias : « era una persona autoritaria, de ideas claras y fijas ».

31. Témoignage recueilli auprès de Luis de Horna : « las decisiones venían de la Dirección de un modo impulsivo ».

32. Figure d'abord la liste de ses membres, révélant la composition très hétérogène (personnalités religieuses, fonctionnaires, auteurs, critiques littéraires, etc...). Si certains rapports font état de l'ignorance du censeur en matière littéraire, la plupart des commissions comptait en leur sein des critiques littéraires ou des auteurs. C'est notamment le cas pour les commissions de littérature pour enfants dans les années qui nous intéressent. Sur les rapports analysés figurent des noms d'auteurs comme Carlos Muñiz, Víctor Aúz, Bautista de la Torre et celui de la présidente de « l'Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse » María Nieves Sunyer.

33. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración*, caisse (3)50-21/15132.

34. Contrat conservé par le service juridique de l'actuelle maison d'édition Anaya.

35. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración*, caisses (3)50-21/13521 et (3)50-66/03286.

36. Delegación Nacional de Juventudes, *Memoria de actividades*, San Sebastián, Delegación Nacional de Juventudes, 1967.

37. Rosario Vega García, « Literatura infantil y juvenil en la España de los años sesenta : La Ballena Alegre », *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n°42, 2009.

38. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración*, caisses (3)50-21/13521 et (3)50-66/03286.

39. Carlos Muñiz, *El guiñol de don Julito*, Madrid, Doncel, «La ballena alegre», 1961, 123 p.

40. Il s'agit de la « Troupe Nationale de Théâtre pour Enfants » administrée par la « Sección Femenina » et le Ministère de l'Information et du Tourisme franquiste à partir de 1959.

41. Entre 1959 et 1965, la troupe « Los Títeres » présente des adaptations scéniques de *Peter Pan*, *Le Petit Prince*, *Le Magicien d'Oz*, *Pierre et le Loup*, *Pinocchio*, *L'île au trésor*, *L'oiseau bleu* ainsi que des adaptations de classiques de la littérature espagnole destinées aux adolescents, comme *El retablo de las maravillas* de Cervantes ou *El acero de Madrid* de Lope de Vega. Les thèmes folkloriques sont repris quant à eux dans des créations scéniques telle que *La feria del come y calla*.

42. *Ibid.* : « el desequilibrio absoluto entre la ley de la oferta y la demanda » ; « tanto los bibliotecarios como los libreros hemos de responder negativamente [...] a la constante demanda de las diversas personas dedicadas a la cultura infantil: maestros, párrocos, bibliotecarias, jardineras de infancias y padres de familia », p. 183.

43. Institution chargée de conseiller et de doter financièrement les bibliothèques du réseau national. Le SNL publiait notamment un bulletin mensuel dans lequel étaient publiées des

chroniques sur des ouvrages ou des auteurs. Fernández Luna est l'auteur de nombreux articles dans ce bulletin au cours des années soixante.

44. Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias.

45. Amparo Soler, *Conversaciones con editores: en primera persona*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006, p. 158 : « por simple intuición pensé también que sería de rápida rotación, y no tendría que almacenar ediciones porque se venderían en tres o cuatro meses y se podría volver a imprimir ».

46. « El editor se obliga [...] a no introducir modificación sustancial alguna en el original, exceptuando las correcciones de estilo que el editor podrá hacer libremente ».

47. Les illustrations de José Paredes Jardiel ont entraîné la condamnation des censeurs car les personnages des « carabiniers » (corps obsolète sous le franquisme) apparaissaient parés d'un tricorne, élément renvoyant directement au corps des gardes civils très actifs au sein du système répressif franquiste. Ils en ont conclu que l'objectif de l'ouvrage n'était autre que « de intentar el desprestigio de la Guardia Civil ante las mentes infantiles » (*Archivo General de la Administración*, caisse n°(3)107.1 42/08789, issue des archives du Gabinete de Enlace).

48. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, *Archivo General de la Administración*, caisse n°(3) 21/18011 – 2283, issue des archives de la censure théâtrale.

49. Amparo Soler, *Conversaciones con editores: en primera persona*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006, p. 162 : « tener contactos con los ministerios, con todas las instituciones educativas, las inspecciones de enseñanza y los colegas » et du fait que « siempre me atendieron bien, tengo que decirlo en honor de todos ellos; me trataron estupendamente porque yo parecía transmitir confianza, credibilidad y daba la imagen de un hombre eficaz ».

50. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, *Archivo General de la Administración*, caisse n° 21/18011 : « a causa, al parecer, de « involuntaria omisión » del editor »

51. Consultation en ligne, le 27/07/2015 : <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501&p=19840803&tn=0>

52. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, *Archivo General de la Administración*, caisse n°21/15132.

53. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, *Archivo General de la Administración* caisse n°73/09590, rapport de Pedro Barceló : « la propaganda pro-Brecht ».

54. Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias en juin 2015 : « Anaya era editora de libros de texto para Enseñanza Media, que necesitaban aprobación del Estado, nos "sugirieron" que dejáramos de editar esa colección de Teatro Infantil y dejáramos de colaborar con "esos" autores. Ahí se acabó la colección [...] ».

55. Comme ce fut le cas dans le cadre de sa collaboration avec Fernando Lázaro Carreter et Evaristo Correa Calderón qui est à l'origine du célèbre *Como se comenta un texto literario?* et de la collection de textes littéraires « Biblioteca Anaya ».

56. Elle a notamment créé et dirigé les collections « Labor Bolsillo Juvenil », « Austral Juvenil » et « Austral Infantil » de la maison d'édition Espasa-Calpe. Elle a reçu en 1980 le Prix National de Critique de Littérature pour Enfants et a été directrice du siège madrilène de la Fondation Germán Sánchez Ruipérez.

57. Cité par Elisa Fernández-Cambría, *Teatro español del siglo XX para la infancia*, Ed. Escuela Española, 1987, p. 199. En effet, si la publication de sa pièce pour enfants avait été autorisée en 1964, l'Association de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, d'idéologie franquiste, a tout mis en oeuvre pour qu'elle ne soit pas représentée dans les salles espagnoles jusqu'à la fin des années soixante-dix à travers des mécanismes de neutralisation insidieuse.

58. Alfonso Sastre, *El hijo único de Guillermo Tell*, Hondarribia, Hiru, 2006.

---

## RÉSUMÉS

La collection « Girasol Teatro » rassemble six pièces de théâtre pour enfants rédigées au début des années soixante par un groupe d'auteurs issus du « réalisme social ». Publiées par la maison d'édition Anaya entre 1964 et 1967, ces pièces reflètent une audace esthétique et un engagement politique rarement égalés dans le champ du théâtre pour enfants. Cet article propose d'éclairer le rôle joué par chacun des acteurs (auteurs, illustrateurs, éditeur) dans la conception et le devenir de cette collection d'albums à partir des informations fragmentaires que nous fournissent les archives de la censure franquiste et celles de la maison d'édition Anaya.

La colección "Girasol Teatro" reúne seis obras de teatro para niños redactadas a principios de los años sesenta por una serie de autores del "realismo social" y publicadas por la editorial Anaya entre 1964 y 1967. Después de analizar la audacia estética y el compromiso político que se desprenden de las obras, este artículo tratará de describir el papel que desempeñaron los distintos actores (autores, ilustradores, editor) en la concepción y la evolución de esta colección de álbumes a partir de las informaciones fragmentarias que nos proporcionan los archivos de la censura franquista y de la editorial Anaya.

## INDEX

**Index géographique :** Espagne

**Palabras claves :** teatro para niños, España, franquismo, edición, censura

**Mots-clés :** théâtre jeune public, franquisme, édition, censure

## AUTEUR

**SIMON ARNAUD**

Doctorant contractuel – CELLAM – Université Rennes 2