

¡QUIERO SER SANTA !

MARIE FRANCO

Université Paris 8

C*elia en el colegio* est publié par E. Fortún chez Aguilar en 1932, l'ouvrage rassemble les textes publiés à partir de 1928 dans le supplément pour enfant de *Blanco y Negro* : « Gente menuda ». Après un premier recueil, *Celia, lo que dice*¹, où l'auteur mettait en scène la vie et les *ocurrencias* d'une petite fille vive et turbulente de la bourgeoisie madrilène, le deuxième volume évoque la vie de la même enfant dans un internat religieux où l'on conduit ses parents, convaincus qu'elle a besoin d'autorité et de discipline. Le volume nous montre cet univers quotidien, peuplé de religieuses plus ou moins sympathiques et de petites filles du même âge, mais où s'invitent aussi les réalités de la période : début des années trente, snobisme et conventions sociales, pratiques pédagogiques du temps, en particulier dans les établissements religieux.

Cette forte présence du religieux et du clérical fait que les épisodes parfois disparates du volume laissent transparaître une prégnance étonnante du sacré dans les comportements des enfants, dont le personnage principal, prégnance qui cependant ne passe pas par la création d'une image d'enfant chrétienne idéale comme la littérature édifiante habituelle sait en élaborer, mais d'une enfant dont l'imaginaire est parcouru par le sacré, un sacré cependant interrogé par l'exigeante logique enfantine, l'idéalisme et la fantaisie. C'est ainsi que l'on observe que ces textes, qui obtinrent un grand succès sous la République et dont le personnage continua d'être populaire sous le franquisme, nous présente une enfant visiblement préoccupée par les modèles des mystiques espagnoles, dans leurs pratiques, soit de martyre et pratique même de l'écriture. Celia, âgée de 7 ou 8 ans, met en scène une soif d'absolu qui rencontre sans cesse les obstacles du réel, des humains et de l'Eglise. La sainteté est impossible, voire déconseillée, car sa démesure ne génère qu'ennuis et catastrophes. Mais ce qui constitue un des traits les plus spécifiques et intéressants de ce texte est le choix du traitement humoristique, la répétition comique de l'échec qui coexiste d'ailleurs avec la justesse psychologique. Or un tel choix, dans cette période et dans ce genre littéraire, n'est pas anodin : l'ouvrage fut considéré comme anticlérical après la Guerre civile, et fut le seul des textes d'E. Fortún à ne pas être réédité sous Franco. Le clergé n'en sort pas grandi, de même que ses méthodes d'éducation, mais il est surtout intéressant d'observer combien la

pratique religieuse en est un élément central, même si elle semble conduire à l'échec. Un tel texte pose un certain nombre de problèmes et de rapprochements complexes, qu'on pourrait même concevoir comme inconciliables : le sacré dans la formation de l'enfant, dans la littérature pour enfant, l'exercice de l'humour sur le religieux, et au-delà de cela, concernant la problématique historique et sociale proprement espagnole de la première moitié du XXème siècle, la place du religieux avant et après la Guerre civile, autant que les choix personnels des auteurs, puisque ce texte ne peut se comprendre et se lire sans le renvoi à un autre volume, de 1947, *El cuaderno de Celia*², qui revient sur des années d'internat et de préparation religieuse beaucoup plus orthodoxes et beaucoup moins subversives dans leur représentation.

Une petite fille mystique

Un certain nombre de chapitres de *Celia en el colegio* renvoient dès leur titre au domaine du religieux, concernant la pratique et les membres du clergé : « Los monaguillos », « Madre Florinda », « Don Restituto », les exigences évangéliques : « Ayudar », « Arrepentida », « Yo he sido », les élans mystiques : « Quiero ser santa », « ¡Al martirio ! », les personnages des Livres saints : « Celia y san Pedro ».

A l'intérieur même du texte, allusions, noms de personnages, de saintes célèbres en particulier, renvoient à une pratique et une familiarité constante de l'enfant (et sans doute des enfants lecteurs) avec cet univers sacré. Au fil des chapitres, Celia exprime sa soif de sacré et sa volonté de gagner le ciel par la perfection religieuse, mais l'échec la renvoie cycliquement devant son confesseur et la met face à l'absurdité d'un univers où les meilleures intentions s'achèvent toujours en catastrophes et châtements. Les textes suivront donc de façon insistante la structure de l'échec et du regret, du péché et du repentir, puis du pardon accordé par la figure d'autorité incarnée soit par la mère supérieure, soit et surtout par le prêtre attaché à l'internat.

Le martyr comme aspiration est particulièrement présent, ainsi les premiers chapitres nous montrent une Celia constamment punie pour ses mensonges ou son insolence. Elle finit par découvrir l'intérêt d'avouer ses fautes, qui permet d'être pardonnée et de s'assurer par ailleurs un prestige au sein du groupe et surtout vis à vis des religieuses. Avec le chapitre « Quiero ser santa », la confession et son atmosphère dramatique, ajoutée aux récits effrayants et « folkloriques » de certaines religieuses plongent davantage le personnage dans cet imaginaire religieux. Comme dans *Celia, lo que dice*, le premier volume de la série, on voyait combien la structure du récit était commandée par la volonté de Celia de faire coïncider monde des livres et des contes et vie quotidienne, de même dans ce volume, le religieux sera la fiction mise à l'épreuve par la protagoniste.

Ce sont d'abord les récits fantastiques de certaines religieuses, où le surnaturel se mêle au religieux, qui préparent Celia à une lecture irrationnelle du réel, dans le chapitre « Los fantasmas »³ :

[Madre Florinda] ¡Si no fuera porque me dan miedo las historias que cuenta, yo la querría mucho !

Todos los santos del cielo se le han aparecido y siempre los está esperando.

—¿Has oído ? me dice. En el patio está el caballo de Santiago; le he sentido llegar en una nube.

Y me asomo a la ventana y nunca veo nada.

De los que mueren también tiene noticias, y vienen a pedirle oraciones desde el otro mundo.

¡Eso sí que me da miedo !

[...]

Tampoco sé nunca si habla de los muertos o de los vivos.

—Hoy estoy esperando a mi hermano.

—¡Sí! ¡Ay, qué miedo ! Yo no lo quiero ver... .

—¡Pero si te traerá caramelos!

— ¿Del infierno ?

[...]

Un día me dijo :

—¿Pides tú a Nuestro Señor por Nicolás ?

—Yo, no. ¿Quién es Nicolás ?

—Pues un sacristán que hubo en el convento hace diez años. Se murió de la gripe... .

Cet imaginaire est conforté par une mise en condition et un décor : précédemment « el cuarto de los ratones », grand classique de l'éducation hispanique, du moins dans sa représentation traditionnelle, puis la chambre où la religieuse prépare et isole Celia :

Con las maderas de las ventanas cerradas y dos velas encendidas encima de una mesa, donde había un crucifijo, el cuarto estaba muy triste.

Y yo más.⁴

Mais la préparation passe en particulier par des récits édifiants et surtout terrifiants :

Ya sé lo de aquella niña que mentía mucho, y cada mentira era un sapo horrible que le salía por la boca... .

Y aquel niño que tenía un pecado con cabeza de serpiente que le subía a la garganta y se volvía a esconder por que no lo confesaba... .Y la otra, que se hundió en el infierno con cama y todo... .⁵

La conséquence de ces récits est que l'enfant se repent de ses nombreux péchés et annonce son intention au prêtre de l'internat de devenir « santa ». La construction du projet passe aussi par la lecture répétée d'un livre sur les vies de petites filles saintes. On y retrouve Sainte Catherine, Sainte Claire d'Assis, Sainte Geneviève, Sainte Eulalie. Celia en fait rapidement une lecture analytique, relevant les ressemblances de structures des récits et des vies :

Todas las historias comienzan así : « Fue Eulalia, des de su más tierna edad, el asombro de su noble familia. . . » O « En la ciudad de Asís nació la niña Clara, rara joya de valor inestimable ; » « La bienaventurada Genoveva fue una niña extraña. . . »

Porque todas las santas fueron muy raras cuando eran pequeñas, y tenían unos padres muy malos. ⁶

Ces récits la conduisent à penser qu'elle ne peut raisonnablement pas entrer dans cette catégorie et donc à chercher ailleurs une petite fille correspondant à ce schéma. L'arrivée au pensionnat d'une petite fille bigle, laide, maltraitée dit-on par sa famille, donc étrange, la laisse convaincue d'avoir trouvé une vraie sainte. Et elle décide donc de devenir son amie, ce qui semble passer par le martyre puisqu'elle se laisse tyranniser par l'autre enfant et même agresser. Et face à la logique imparable de l'analyse de Celia, une des religieuses me met à douter un instant :

—¿Es usted tonta, Celia ? ¿Qué estupidad afición le ha tomado a esta niña perversa ? ¿No vé usted cómo le paga su cariño ?

—Sí, pero es santa..

[...]

—Sí, madre, es santa o lo será, por que lo he leído en el libro que me dio don Restituto.

—¿Y qué ha encontrado usted en las vidas de niñas santas que se pareciera a su amiga ?

—Que eran muy raras. . .

—¿Y qué ?

—Pues mas raras que Elguibia no serían . . .

—¡Jésus, Jesús ! ¡Tiene usted razón ! ¡Pero no, por Dios ! ¿Qué estoy diciendo ? Hija mía, usted sí que es rara y extraordinaria, y capaz de volvernos a todas la cabeza loca. . .

—¿Entonces puedo ser santa ?

—¡Ya lo creo que sí ! Si usted se lo propone, lo será. . .⁷

L'étape suivante est donc la recherche personnelle de la sainteté puisque la religieuse lui a confirmé qu'elle était assez « rara » pour le devenir : « Ahora la santa voy a ser yo, porque soy muy rara »⁸.

L'atmosphère de l'internat et les événements qui s'y déroulent sont les moteurs de la vie spirituelle du personnage, ainsi la semaine d'exercices spirituels dans le chapitre « ¡Al martirio ! ». Sans récréations, visites de la famille ou conversation entre les enfants, le temps des enfants est rempli de prières à la chapelle et des récits d'un moine leur décrivant avec abondance de détails les enfers, le ciel et le purgatoire. Là encore les récits qui élaborent cet imaginaire passent par la terreur édifiante et les images frappantes :

Una tarde nos contó cómo era la caldera donde se cocían los malos y lo oscuro que estaba, y los condenados que rechinaban los dientes y los que arrastraban las cadenas. . .

De pronto sintió volar unas alas muy grandes y era Luzbel que venía volando por encima de todos para ver si estaban bien cocidos. . .⁹

L'évocation du paradis va surtout susciter la ferveur imitatrice de Celia :

Allí arriba hay coros de ángeles cantando y santos y mártires, todos vestidos de luz, y que son más que ángeles todavía.

Y, claro, he decidido irme al cielo, porque me gusta más que el colegio.¹⁰

Le modèle qui lui est suggéré est encore celui des enfants saints ou de l'enfance des grandes saintes, comme sainte Thérèse : « ... y por la tarde nos contó lo buena que era Santa Teresa de pequeña, y que Santa Margarita ayunaba todos los días, y Santa Cristina quitaba el dinero a sus padres para dárselo a los pobres... »¹¹. Cette connaissance de la vie des saints passe par une abondance de détails morbides de leur martyre : « ¿Y qué ? A Santa Margarita le quitaron la carne a tiras, y a Santa Cristina la frieron en una sartén de aceite y, mientras, estaba cantando. »¹²

La volonté de sainteté n'est cependant pas seulement le fait de Celia, puisqu'elle va décider de s'associer pour devenir sainte, d'abord en construisant une chapelle au fond du jardin, puis, après un nouvel échec, en partant, comme Sainte Thérèse, pour que les Maures les décapitent. Elles décident donc de partir pour l'Afrique, dont, pensent-elles, les habitants les décapiteront dès qu'elles crieront : « ¡Viva Dios ! ¡Viva la Virgen María ! »¹³. Mais l'expédition, qui enthousiasme de moins en moins la protagoniste, s'achève rapidement lorsque sa compagne et elle sont rattrapées par un jardinier sarcastique, et que le prêtre leur ordonne de ne plus essayer d'être martyres, ce qui finalement soulage assez Celia.

L'imaginaire sacré occupe de fait la même fonction que celui des contes (« Princesa Leonor »¹⁴) ou que celui qu'elle élabore elle-même, pendant ses vacances solitaires. Ils servent à interpréter une réalité dont le prosaïsme est incompréhensible, ainsi le vagabond ivrogne et son chien sur la place du village ne peut être que Saint Pierre, elle va donc suivre la parole évangélique et lui donner l'aumône, malheureusement avec de l'argent qui ne lui appartient pas. Là encore ses bonnes intentions sèment le chaos, puisqu'après qu'elle a fait s'abriter le vagabond dans la chapelle, il y met le feu, elle est donc punie et de nouveau diabolisée.

La confession est un thème et une pratique omniprésente, Celia se confesse tous les jours, ce qui irrite le padre Restituto¹⁵. La confession est un moyen de s'auto-exculper par anticipation :

Además no importa hacer algún pecadillo, porque los sábados me arrepiento y me confieso. Y como era miércoles, podía ir probando de todos los chorizos y dejarlos como antes, sin que se notara. [...]

—Digo que doña Merlucines es muy mala, y que no arrepiento hasta el sábado... Después de todo, ya hacía tres semanas que no tenía nada que confesar y ahora me alegro de tener que decir algo... Así no me dirá don Restituto que le hago perder el tiempo...¹⁶

L'expérience mystique ayant montré ses limites, Celia s'oriente vers une foi plus quotidienne, encore liée aux pratiques éducatives et religieuses des sœurs. Ainsi, pendant le mois de mai, mois de la Vierge, les enfants tirent comme à la loterie de petits papiers

contenant de petites « mortifications » qu'elles doivent accomplir. Le petit papier du jour ordonne à Celia de « servir son prochain », ce qui provoque une suite de malentendus et d'effets imprévus, ainsi, après avoir ramené un âne à son propriétaire, Celia et une de ses compagnes se retrouvent ivres mortes après l'accueil arrosé du paysan.

La voie de l'écriture mystique en revanche ne semble pas la tenter, puisque contrairement à la suggestion de l'une des religieuses d'écrire des prières sur le cahier offert par son père, elle préfère y noter des récits fantastiques et ses rêveries. Mais ce carnet, que lui volent d'autres enfants, va être l'occasion d'un drame, d'une réaction passionnelle et d'un grand remord. Désespérée de cette perte, qui est la perte de ce qu'elle a vécu dans l'imagination : « – ¡Ay, qué pena, madre mía ! Ahora es como si todo lo que me ha pasado este verano no fuera verdad . . . Ya no estará escrito en ninguna parte . . . »¹⁷. Après avoir blessé gravement la petite fille responsable du vol, Celia finit par se confesser pleine de remord au prêtre, mais en fait ses larmes sont causées par le souvenir de son carnet. Elle connaît une période de pénitence, durant laquelle elle doit recopier *l'Imitation du Christ*, punition que le prêtre trouve dangereuse, en raison de son imagination : « – Es mejor que copie otra cosa. Esta chiquilla tiene demasiada imaginación y se nos va a atemorizar . . . Que copie « El Quijote para niños » que está en la biblioteca »¹⁸.

Cette présence de l'écriture religieuse s'affirme lorsque au cours de cette même pénitence dans le chapitre « Arrepentida », Celia va se mettre à écrire des neuvaines qui ont un grand succès et qui démontre ici encore qu'il n'y a de meilleur saint que les grands pécheurs, dans « Arrepentida ») :

– Debíamos hacer juntas una novena a la Virgen del Carmen por haber salvado a mi nieta
– me dijo –. Pídele a las madres el libro de las novenas.

– No, no. Es mejor que nosotras digamos a la Virgen lo que queramos. ¿Qué sabe el libro lo que le ha pasado a María Luisa, Yo escribiré cada día lo que vamos a decir.

Así lo hemos dicho y la abuelita está encantada. Se lo cuenta a todas las visitas.

– Esta niña es Celia. Es lindísima. Ha escrito una novena a la Virgen del Carmen, preciosa. también ha escrito un libro de aventuras, y « El Quijote ». ¹⁹

Mais précisément le succès mondain et les nombreuses demandes de neuvaines, la pression et la sottise des dames admiratives finissent par la refaire tomber dans le péché :

Unas señoras que vinieron a ver a María Luisa me dijeron :

– ¿Eres tú la que has escrito « El Quijote » ?

– Yo misma.

– ¡Pues es un libro muy nombrado ! También nos han dicho que escribes novenas. A nosotras nos hacía falta que escribieras una para San Pascual Bailón. [. . .].

¡Me han traído frita con la novena ! Después he tenido que escribir otra a San Luis y otra a San Antonio . . . [. . .]

¡Ya estaba aburrida! Se lo dije a don Restituto.

– Si siguen viniendo esas señoras a ver a María Luisa, me vuelvo mala otra vez.

– ¿Cómo es eso ?

–Porque me entran deseos de tirarles una piedra.²⁰

La logique jusqu'au-boutiste de l'enfance se révèle dans le courrier directement adressé à Dieu :

« Señor mío Jesucristo : Este año estoy sola, y no tengo quien me regale nada el día de mi santo. Regálamelo tú, que eres mi padre. A María Luisa le trajo su abuelita un oso, y a Josefina le han regalado un juego de cacerolas. Yo me conformo con lo que Tú quieras mandarme. Señor mío Jesucristo, te quiero mucho. –*Celia*. [...] »

« Señor mío Jesucristo : La muñeca es preciosa y se llama Celinda, porque ha venido del cielo. Otra vez no mandes nada fuera del paquete. El cartero es un bribón y se ha comido la mitad de los caramelos... Además, ¡qué malos eran los caramelos ! Los han debido comprar sin que Tú te enteres. Voy a ser buena una semana entera. Celinda y yo nos ponemos de rodillas y te besamos los pies. –*Celia*.²¹ »

Dans *Celia y sus amigos*, un des volumes postérieurs, Celia est envoyée de nouveau dans un pensionnat, « Colegio de Damas nobles de Toledo », la vieille dame qui s'occupe d'elle lui ordonne en pénitence de ne pas parler pendant huit jours et d'écrire :

Yo he prometido a tu padre corregirte y voy a empezar desde ahora. En ocho días no dirás una palabra a nadie. Todo lo que tengas que decir lo escribirás en un cuadernito y me lo darás por la noche... ¡Dios nos guarde !²²

Dans le même volume, un chapitre entier est consacré à ce qui est appelé « Diario de Celia », le début du chapitre insiste sur la valeur de perfection de l'écriture :

Escúchame, Celia, escúchame callada. Ya sabes que no tienes permiso para hablar en ocho días. ¿Te acuerdas de lo que dijo el padre Juan en el sermón del domingo ? Dijo que nuestra alma es como un barquito perdido en las olas y que puede naufragar de un momento a otro. ¿Comprendes, cordera ? Has de estar atenta a todos los peligros como el capitán de un barco, y todas las noches, al hacer examen de conciencia, anotar en el cuaderno que te ha dado las impresiones del día... esto dicen que es una buena costumbre para corregirse un defecto, y el tuyo es gravísimo...²³

On est là très près des pratiques pénitentielles ordonnées traditionnellement par les confesseurs à leur pénitente religieuse. Mais l'ordre de se taire est révélateur car il fait parti aussi de la vision de la femme et de la croyante muette. L'écriture a aussi dans ce cas une valeur bien différente de l'écriture volontaire et créative de son cahier dans *Celia en el colegio*, avec les *titiriteros*, une princesse, des créatures fantastiques. De fait, malgré leur apparente continuité, les volumes expriment une certaine évolution du personnage, mais surtout du regard porté sur son comportement d'enfant.

Derrière ces petites scènes légères, comiques ou satiriques, du moins dans le volume *Celia en el colegio*, il y a comme arrière-plan culturel un univers littéraire et religieux très précis : la figure en quelque sorte vulgarisé de la mystique et de la sainte, espagnoles, nordiques ou italiennes ; ces noms apparaissent dans le volume comme modèle incitateur à la sainteté. Et celle-ci suit en cela des saintes paradigmatiques poussées elles-mêmes par des

saintes antérieures²⁴. Il est donc intéressant de retrouver dans ce texte destiné aux enfants la structure de l'écriture et des motivations des mystiques. Le modèle le plus évident semble être la plus célèbre des mystiques : Sainte Thérèse d'Avila, comme une sorte d'archétype. L'émulation est en particulier évidente dans la décision de partir avec Carmencita pour se faire tuer par les Maures, l'épisode reprenant clairement le récit d'enfance de Sainte Thérèse.

En réalité, Celia joue à la fois les deux images de la femme écrivain : l'auteur de fiction, pour laquelle celle-ci est un élément essentiel et fondateur de soi. Mais on est aussi devant un pastiche léger de la mystique écrivain, via le journal ou la lettre à Dieu. Ces deux éléments soulignent un élément essentiel : l'importance de l'écriture, parallèle à celle de l'invention et de la lecture. Le religieux est dès lors un élément, parmi d'autres, de l'élaboration d'un personnage de fiction, élaboration réalisée avec une liberté surprenante dans ce contexte social et historique de sa première publication.

Enfance et dérision

Une des sources essentielles d'humour est l'opposition entre la logique enfantine et le langage des adultes. Ainsi, les récits horrifiques et supposés édifiants des religieuses suscitent les questionnements rationnels de l'enfant : « -¿Vivía en un piso muy alto, madre ? Porque los vecinos se quedarían asustados al verla pasar como un ascensor, rompiendo los techos y los suelos... »²⁵. La compréhension faussée est une source classique d'effet humoristique, ainsi la prise au sens littéral de l'expression « perro Moro » :

El padre de Santa Catalina era un perro que se llamaba Moro. Nosotras lo cantábamos todos los días :

« En Cádiz hay una niña
que Catalina se llama.
Su padre era un perro Moro ;
su madre una renegada. »²⁶

Cette prise au pied de la lettre du langage religieux est un procédé répété : « Porque la madre Florinda tiene mucho deseo de morirse para ir al cielo a tocar el arpa con los angelitos. ¡Una tontería ! También la podía tocar aquí »²⁷.

Les réactions pleines de bon sens et d'ironie du prêtre don Restituto, face à une Celia en pénitente compulsive sont un autre élément générateur d'humour :

Me confieso todos los días, y el Padre Restituto se aburre ya de oírme.

—Pero vamos a ver, hija —, me dice—, si no tienes nada que contarme, ¿para qué vuelves a confesarte otra vez ?

—Porque me quería reconciliar... .

—¡Válgame el cielo ! Pues, hija, con Dios ya parece que has hecho las paces, y conmigo hace tiempo que estás en paz... No, si la cosa es dar guerra... [. . .]

—Vamos a ver qué traes hoy — me dice el padre.

- Pues nada. No me acuerdo de ningún pecado...
- ¡Vaya, vaya, no me hagas perder el tiempo! No quiero preguntarte; confiesa tú sola...
- Acúsome, padre, que peca el padre Restituto y peco yo.
- ¿Sí? ¿Y de qué peca el padre Restituto?
- El padre Restituto peca de impaciencia y yo dándole guerra...
- ¡Muy bien, Me parece que vas a ser tú buena bachillera...
- Y se ríe...²⁸

On relève que l'humour est autant le fait du prêtre que de l'enfant, et introduit une distance sur les pratiques excessives et démonstratives. De la même façon, lorsque dans le chapitre « Castigada », Celia se venge des mères de famille en visite qui lui font la morale en répandant la rumeur d'une épidémie de variole et de la fin du monde qui va en découler, la panique sévit mais le père Restituto y voit avec indulgence la main de Celia et ne s'en offusque pas vraiment :

El capellán se reía, mirándome :

- Sí, no indague más, madre. Ya sabemos quién ha puesto en revolución a todo el mundo esta noche... Ella ha decidido que nos den a todos viruelas y que suenen las trompetas del juicio. ¡Esta diablota no nos va a dejar vivir!²⁹

Il demande des explications dans le chapitre suivant, « Las burlonas », et ses réactions le montrent encore comme un adulte complice, élément indispensable dans la configuration de l'enfant merveilleux et transgressif; il prend ici le relais de la figure du père dans *Celia*, *lo que dice* :

Don Restituto decía que estaba muy enfadado, pero yo creo que era de mentirijillas.

- Eres una niña insoportable-me dijo-. ¿A ti te parece bien haber levantado esa calumnia?
- ¿Qué calumnia?
- Decir que hay viruelas en el convento, sin ser verdad, es una calumnia.
- ¡Pero sí es que me estaban aburriendo a preguntas!...
- ¡Eso sí que lo creo! ¿y qué te preguntaban?
- Por qué estaba castigada, que quién era yo para esquilar el burro..., quién había robado el convento...
- ¿Pero quién ha inventado eso del robo?
- Pues ellas... Se lo contaban unas a otras, y cada una añadía un poquito...
- Lo creo, lo creo, hija... ¡Qué mujeres estas!... Bueno, ¿y porqué dijiste luego a tus compañeras que se iba a acabar el mundo?
- Porque también lo decían las señoras que vinieron el domingo. Doña Sabina ponía los ojos en blanco para decir : « ¡Qué niñas hay ahora! ¡Esto es el fin del mundo! »
- ¡Ja, ja, ja! ¿Y por eso tú creíste...? ¡Ja, ja, ja! Bueno, hija, bueno. Pues en penitencia.. que te compren unos caramelos, ¿sabes?, y rezas una Salve.³⁰

Comme le prêtre donc, le père de Celia est un personnage qui accueille avec humour les aspirations mystiques de sa fille. S'étonnant de ce que Celia refuse de le voir aux heures des visites, il lui demande des explications :

–Era para mortificarme... ¡Como ahora quiero ser santa !...

–¿Sí? ¿Y cuándo te ha entrado esa vocación ?

–Pues la he cogido en el jardín, leyendo al sol un libro muy bonito...

–¿Cómo si fuera la gripe ?

–Una cosa así, ¿sabes ? [...] Es que hay que ser rara para poder ser santa, ¿sabes ? Lo que siento es que tú eres bueno y no me has pegado nunca...

–¡Caramba, qué contrariedad ! ¡Todo son dificultades para aspirar a ese honor ! En fin, si quieres puedo sacrificarme y darte unos azotes ahora mismo.³¹

Le texte tourne aussi en dérision l'utilisation prosaïque de la prière, l'accumulation des raisons peu spirituelles de prier crée un effet comique, comme dans « Los fantasmas » :

¡Tenemos siempre tanto que rezar ! Unos días es para que llueva y no se hielen las lechugas ; otros para que se le quiten los dolores de reuma a la madre Bernardina, o para que venga a predicar Fray Ruperto...³²

L'affectation du langage religieux est soulignée, une religieuse lui ayant déclaré que remercier Dieu c'est ressentir una « suave alegría interior »³³, Celia qui chante des refrains peu catholiques, explique à une autre soeur : « No, madre, es que canto, porque siento suave alegría interior »³⁴, tandis qu'une autre religieuse, pour consoler Celia pleurant au souvenir d'un chat malade :

¡Ah ! Bien, bien... No me cuente nada. El alma debe tener sus íntimos secretos, sólo conocidos por Dios. [...] Porque la madre Corazón de Jesús habla como lo que está escrito en los libros y dice cosas tan bonitas que nunca se sabe lo que dice.³⁵

La visite d'un moine décrivant l'espace sacré ajoute à l'élaboration personnelle de l'enfant mais est aussi l'occasion d'un portrait prosaïque et démythifiant :

Este padre es un fraile viejecito, muy sabio. Ha viajado mucho. Pero no vayáis a creer que ha ido a Rusia, o al Japón, o a París, como va todo el mundo, no. El ha estado en el cielo, y en el infierno, y en otros sitios más lejos todavía. Por eso le han mandado las madres venir, porque se ha fijado mucho y lo explica muy bien.³⁶

L'humour remet bien sûr en question la validité du message, doute parfois clairement exprimé par Celia, à propos des récits de martyres et des chants des saintes pendant leur supplice : « Oye, ¿y no dijo si cantaba por que no le dolía o era para disimular ? »³⁷. La mise en doute est aussi opérée à travers la démythification de la figure du prêtre, don Restituto, par Celia, lorsqu'elle découvre que c'est un homme :

He sido yo la única que lo he descubierto todo, y he prometido no decir nada a nadie más que a vosotras, que me guardáis el secreto.

Todos los días, después que se acaba la meditación, me quedo un ratito más en la capilla cuando ya se han ido las niñas. Las madres me dejan, porque dicen que me ha tocado la Gracia. [...]

Una tarde que estaba haciendo examen de conciencia, de rodillas en un banco, vi al señor cura que buscaba las llaves de una comoda muy grande, donde están guardadas las casullas.

¡Dios mío, lo que supe entonces ! ¡Me quedé espantada ! [Elle fait part de son effarement à la Mère Supérieure] –Pues que . . . que don Restituto no está engañando a todas . . .

–¡Jésus ! ¿Qué quiere usted decir con eso ?

–Yo lo he visto, madre, yo lo he visto . . .

–¿Qué ha visto usted?

–He visto que no es un señor cura.

–¿No ? ¿Pues qué es ?

–Es un hombre . . .Leva pantalones como mi papá . . .Lo he visto . . .Se levantó la sotana para buscar las llaves, y las tenía en el bolsillo del pantalón.

–Bueno, ¿y qué ? ¿Es eso todo lo que tenía usted que decir ? ¡Jésus qué criatura !

Y la madre se reía bajito. ¡Yo creo que lo sabía !³⁸

La dérision du religieux s'exprime aussi par la vision satirique des petites pièces jouées par les pensionnaires à l'occasion de la fête de la mère supérieure. Il s'agit de l'histoire de Don Blas, brutal et incroyant, qui finit par se convertir³⁹. L'autre pièce reprend l'histoire de Santa Inés. Les circonstances de la représentation sont d'abord l'occasion d'épisodes comiques, telle que l'hypothèse d'une conversion du domestique marocain de l'oncle de Celia⁴⁰, ou les détournements linguistiques dont elle est l'auteur :

Lo que cantaban era una cosa que ninguna entendemos, y cuando estamos solas lo cantamos de otro modo más bonito. Teníamos que decir :

« Recuerdos sagrados,
Memorias benditas,
Que arriba en el cielo quedaron escritas. »

Pero yo, creyendo que no me oían entre todas, canté :

« Corderos asados
con patatas fritas,
guisaba mi abuelo
en una marmita. »⁴¹

La reproduction des comportements et de la langue des enfants est un autre moyen de cette dévalorisation du religieux :

–Te Toca a tí . . .

–No me toca a mí . . . Tienes que decir aún lo de :

« Hermano, si tienes fe,
La Virgen te guardará. »

–Mentira⁴².

Ce langage enfantin se retrouve dans la présentation qu'en fait Celia à son père :

–¡Anda, papá, rico, ven a verme y verás qué bien lo hago !

–¡Qué has de hacer ! Yo no sé quién te ha metido en esas bobadas.

–¡Pues la madre ! Como soy la más alta de la clase, hago de Blas.

–¿Quién es Blas ?

—Pues un hombre que es así . . . , no sé cómo, ¿sabes ? Es que no quiere que haya luz en su puerta . . .

—Un maniático.

—pero quiere a todo el mundo, hasta al carbonero, porque está sucio . . . No sé como se llama eso . . .

—Hija, pues, por las señas, eso se llama ser un santo . . .

—¡Huy ! No lo creas . . . luego se le aparece la Virgen y le salva de que se ahogue.⁴³

La dérision du sacré passe aussi par l'évocation de l'ennui que suscitent ces pièces : « Ya todo el mundo estaba aburrido porque eran las 8 y habíamos empezado a las 3. A Maimón se le abría una boca como si fuera a tragar a alguien »⁴⁴. Surtout la nuance critique s'affirme lorsque le social et le politique s'introduisent dans le discours des petites filles :

Porque yo soy un pescador que se llama Blas y Rosita es mi hermana, que es muy buena, y enciende una luz a la Virgen cuando voy de pesca. Yo la apago, porque no me gusta que haya luz en la puerta . . . , o no sé por qué.

Siempre estoy diciendo que todo el mundo es muy malo, menos yo, y que hay que repartirlo todo.

—¿Sabes que Blas tiene razón ? eso de repartirlo todo me gusta mucho. También yo reparto los bombones . . . Fíjate cuántas cosas bonitas no darían a nosotras . . .

—¡Calla! —me ha dicho Josefina asustada—. Eso no se puede decir. Es un pecado muy grande. Ya ves, a mi hermano lo echo mi papa de casa por decir eso mismo. Porque los que dicen esas cosas se llaman un nombre que se me ha olvidado.

—¿Era malo tu hermano ?

El decía que era muy bueno y que quería a todo el mundo, hasta al carbonero . . .⁴⁵

La voix enfantine permet de souligner l'interprétation sociale des religieuses du personnage de Blas :

Yo escribí lo que dice Blas, que es un hombre muy malo, que siempre está renegando de que haya ricos y pobres, y dice que hay que repartir el dinero. Todo lo que copiamos hemos tenido que aprenderlo de memoria y decirlo cuando nos toca.⁴⁶

et dénonce la logique absurde du discours édifiant et son instrumentalisation :

También se empeña en que coma sesos, que no me han gustado nunca.

—¡Pero si no me gustan !

—Si le gustan . . . Nuestro Señor bebió hiel y vinagre en la hora bendita de su muerte.

—¡Pues sí que es una razón !⁴⁷

Si les éléments de dérision que nous venons de relever peuvent être considérés comme légers, dans la lignée d'un certain anticléricalisme littéraire, l'image de certains membres du clergé est chargée de plus de virulence. Cette représentation critique correspond sans doute à une période historique très précise : ces premiers textes sont écrits à la fin de la dictature de Primo de Rivera mais surtout pendant la Seconde République. Les épisodes mettant en scène Celia et ses proches sont d'abord publiés dans le supplément pour enfants

de *Blanco y Negro*, mais E. Fortún, épouse d'un militaire atypique, fou de littérature et de théâtre d'avant-garde, est assez représentative d'une bourgeoisie libérale et cultivée. Durant cette période, Encarnación Aragoneses de Gorbea, de son vrai nom ne semble pas avoir accordé une grande importance à la question religieuse, si ce n'est précisément pour s'en tenir éloignée et en protéger son fils, dont la scolarité se fait à la ILE. Sa biographe, Marisol Dorao, insiste sur cette distance durant les décennies 20 et 30, qui coïncide avec un intérêt marqué pour d'autres spiritualités en vogue durant la période : théosophie, spiritisme, liées aussi à la divulgation de la médecine homéopathique et naturelle. Le couple est représentatif de ce que pouvait alors signifier la modernité⁴⁸.

Les éléments anticléricaux semblent incontestables, même s'ils se contentent des moyens de l'humour ou de l'absurde, ou de la critique du langage d'un groupe ou d'un milieu. Certains portraits vont toutefois au-delà de cette dérision relativement bonne enfant et soulignent le manque de charité ou la sottise de certains représentants de l'Eglise catholique, apostolique et romaine :

La madre Loreto me llevó de la mano al piso alto, diciéndome que por ser mala me castigaba a vivir con la madre Florinda, y que iban a subir mi ropa y mi cama, porque las manzanas podridas estropean a las que están sanas...⁴⁹

Les péripéties des chapitres « La madre Florinda », « Los fantasmas » reposent sur la confusion mentale, entre surnaturel et réalité d'une vieille religieuse clairement gâteuse⁵⁰. Certains épisodes renvoient plus particulièrement à une pédagogie fondée sur la sanction cruelle, comme dans « El cuarto de las ratas » :

El lunes, cuando estaba más tranquila y salía de la capilla para entrar en la clase, la madre Bibiana me cogió de la mano me llevó por unos pasillos largos hasta más allá de la cocina.

Después abrió con una llave un cuarto muy oscuro, me dejó dentro y volvió a cerrar.

¡Madre de Dios, qué miedo !

Lloré, grité, di patadas en la puerta y, al fin, me callé... ¡Nadie me hacía caso !

Entonces vi que el cuarto donde estaba no era tan oscuro como me había parecido al entrar.

Y puede ver un baúl grande, una cesta, un mueble que parecía un altar viejo y muchos trapos. Las ratas estaban escondidas detrás de estas cosas. No me senté ni me separé de la puerta un momento, para defenderme mejor cuando vinieran a morderme...⁵¹

Toujours concernant la pédagogie, le texte commente longuement l'ennui des après-midi consacrés aux travaux d'aiguille : « Pero me duele el pecho y la cabeza de estar toda la tarde sobre el bastidor. De repente, no puedo más, digo a gritos : —¡Ay, Dios mío, qué aburrida estoy ! ¡Ya no tengo más ganas de coser ! »⁵².

En quelques notations, le personnage suggère aussi l'hypocrisie des sœurs :

Vinieron las madres al salón de visitas y estuvieron hablando con papá y mamá, y acariaciándome a mí, como si no me hubieran visto nunca. [...] ¡Qué cariñosas ! No parecían las de todos los días. ¡Hasta tenían otra cara !⁵³

Le manque de cœur des religieuses est plusieurs fois souligné ; gravement malade, Celia croit qu'un rayon de soleil vient l'embrasser tous les matins :

Madre San José, ¿Quién me ha besado ?

—Nadie. ¿Quién te va a besar ?

¡Es verdad ! Desde que se fue doña Benita, nadie me besa. Las madres no saben.⁵⁴

Si le Père Restituto est doté d'un solide sens de l'humour et de compréhension à l'égard des comportements et des logiques enfantines, le moine qui, dans le chapitre « ¡Al martirio ! »⁵⁵, décrit avec abondance de détails le ciel et l'enfer est un personnage dont le grotesque est renforcé par la comparaison avec les grands voyageurs. Les religieuses sont quant à elles de façon générale autoritaires et sans imagination, ou bien au contraire dans quelques cas rejoignent par leur imagination délirante nourrie de surnaturel les excès de Celia elle-même, comme on l'a vu avec la mère Florinda.

Il semble que les quelques remarques et interventions attribuées au père de Celia, qui supporte mal l'éloignement et l'éducation de l'internat, reflète assez bien cette position critique diffuse dans le texte, tandis que la mère est davantage la voix du conformisme. On a vu plus haut qu'il parlait de « bobadas » à propos de la pièce religieuse jouée par les enfants⁵⁶.

Lors de la petite fête, il critique par allusion l'internat :

—Me parece, hija, que tienes razón y que aquí las cosas no son lo que parecen.

—¡Vaya, ya estás dándole alas ! [la mère].⁵⁷

Ce sera aussi un homme qui la fera sortir de l'internat, un providentiel oncle Rodrigo s'adresse aux religieuses sans le respect qui leur semble acquis et la sauve d'un espace marqué par les punitions mais aussi la maladie :

Pero ¿viene esa superiora o no ? — dijo mi tío.

—La madre superiora está enferma, y la madre Loreto dice que nos diga su gracia...

—La gracia es la de ella mandándome ese recado después de una hora... Pueden decirle que me llevo a Celia sin más explicaciones. Sus padres me han autorizado para ello, y me la llevo.

—¿Se la lleva ? ¿Dónde ?

—Al infierno. Por mal que esté va a estar mejor que aquí.⁵⁸

Malgré un nouvel enfermement dans *Celia y sus amigos*⁵⁹, dans un autre internat religieux de Tolède, qui d'ailleurs ne correspond qu'à quelques chapitres, le domaine du sacré n'apparaît plus dans les volumes suivants de la série « Celia », même dans le volume *Celia madrecita*⁶⁰ qui débute avec l'annonce de la mort de la mère.

L'échec de l'humour : le retour du sacré

La spécificité du cas Fortún et de la création littéraire pour enfants de cette période des années 20 et 30 ne peut s'entendre sans un retour sur le panorama espagnol de la littérature destinée à la jeunesse avant cette période. Jaime García Padrino⁶¹ présente une littérature marquée au début du siècle par l'adaptation nationale de contes, dans les célèbres collections de Saturnino Calleja par exemple. Ce secteur éditorial a commencé son développement à la fin du XIX^{ème} siècle avec donc Calleja à Madrid et Bastinos à Barcelone, ceux-ci comme les plus petits éditeurs sont dans la lignée du « instruir deleitando », mais aussi la volonté d'améliorer la culture populaire et la formation des enseignants. La volonté didactique est donc dominante, cohabitent ainsi la traduction des classiques français ou anglais, celles du chanoine allemand Schmidt, ou les biographies de grands hommes. Le tournant se fait sans doute au début des années 20, lorsque par exemple travaillent pour Calleja ceux qui vont bientôt changer l'écriture pour enfant, Bartolozzi qui reprend de façon très personnelle le personnage de « Pinocchio » ou Antoniorrobles. D'autres maisons d'éditions sont apparues dans les années 20, et accordent une grande importance à leur collection consacrée à la jeunesse : Juventud, qui traduit *Alice au pays des merveilles* ou *Peter Pan*, Aguilar, dont le créateur affirme l'importance de son expérience chez Hachette, ou les maisons très politisées, comme Cenit, ont aussi leur collection enfant.

L'expulsion du religieux hors de cette littérature, du moins la tentative d'expulsion, va se faire dans ces années 20 et 30, lorsque la visée morale cesse d'être fondamentale. L'essor des maisons d'édition, ou des collections spécifiques dans ces maisons d'éditions et des périodiques spécialisées révèle qu'un public aux attentes différentes s'est constitué, et qu'un certain nombre de créateurs ont surgi, pour lesquels l'effervescence culturelle de la période, artistique aussi bien que pédagogique, joue un rôle essentiel. Bartolozzi, avec sa réélaboration du personnage de « Pinocchio », sa présence dans la presse ou ses créations théâtrales en collaboration avec Magda Donato, les textes d'Antoniorrobles, introduisent l'absurde et un fantastique non religieux. Un autre moteur d'évolution se trouve dans les traductions d'oeuvres anglaises ou françaises, les articles de journalistes comme María Luz Morales⁶² Les textes étrangers étaient d'ailleurs souvent traduits par des femmes journalistes qui écrivaient en même temps des textes originaux. Cette expansion de la littérature pour la jeunesse est bien contemporaine d'une volonté de diffusion de la lecture à tous les niveaux de la population, mais elle coïncide aussi avec la prise de conscience par certains éditeurs des potentialités du marché, ainsi M. Aguilar, dans ses mémoires parues dans les années 1960⁶³ raconte son intérêt et ses motivations liées à son expérience chez Hachette et l'édition française en général.

Un des effets de cette volonté culturelle fut par exemple le lancement des « Ferias del Libro » la première a lieu à Madrid le 23 avril 33, sous l'impulsion de Rafael Gimenez Siles.⁶⁴ La « Feria del Libro » de 1935 à Madrid, présente la première « Exposición del Libro Infantil », tandis qu'en janvier 36, est organisé un hommage aux auteurs pour la jeunesse, dont E.

Fortún. Ces innovations éditoriales et thématiques s'intègrent donc dans une période agitée et riche d'initiatives culturelles : la fin de la dictature de Primo de Rivera et les ambitions de la République, car cette volonté de diffusion culturelle est aussi une volonté politique, en témoignent les Misiones Pedagógicas⁶⁵, les bibliothèques ambulantes. Cette volonté officielle qui exprime les objectifs de ce qu'on a appelé la « République des livres » avait aussi comme pendant la sécularisation de l'éducation et la défense d'une valeur neuve pour ce public enfantin : le plaisir de lire, la défense de l'imagination comme élément de formation individuelle, ainsi qu'une autre nouveauté : le renoncement au seul fond des contes et du folklore qui a été plus longtemps qu'ailleurs en Europe presque hégémonique.

Cependant, même dans ce contexte, *Celia en el colegio* reste un cas à part, par le choix précisément d'une forme de réalisme « costumbrista » qui était déjà présent dans *Celia, lo que dice*, ainsi que par le choix du point de vue intérieur de l'enfant, ce qui est dans le cas espagnol une révolution. Certes, la veine fantastique et absurde est aussi exploitée, soit à travers certains épisodes comme « Los titiriteros » dans *Celia en el colegio*, soit dans un volume entier comme *Celia novelista*, où l'univers du conte domine, même si le réel reste omniprésent, puisqu'il nous est expliqué qu'il s'agit de textes écrits par Celia. Bien sûr, tout au long des premiers textes, le merveilleux des contes est une des clefs de lecture du monde pour la protagoniste, mais la réalité la plus quotidienne reste première derrière la satire. D'autres auteurs espagnols de la période, comme Antoniorrobles, S. Bartolozzi semblent en revanche avoir laissé de côté la description réaliste, ou qui se revendiquait comme telle, un des éléments par exemple de la tradition française du genre, et une part essentielle de la production anglaise, même dans la veine apparemment merveilleuse où l'on trouve *Peter Pan* ou *Mary Poppins*. Le réalisme, dans un but nationaliste très idéologique, est aussi le fondement de la production de l'Italien Edmundo de Amicis.

Chez E. Fortún, les deux veines coexistent dans un premier temps, puis le réel, à mesure que passe la décennie, prend une place croissante, avec *Celia madrecita* comme culmination, qui décrit la nouvelle vie de Celia, dans une petite ville de province, après la mort de sa mère et l'abandon de ses études, le roman s'achève un fatidique 17 juillet.⁶⁶ Le poids de la réalité historique dans la production d'E. Fortún se clôt symboliquement presque 40 ans plus tard, lorsque est publié, en 1987, le manuscrit oublié d'un étonnant *Celia en la revolución*, dans lequel la jeune héroïne vit dans Madrid assiégé, parcourt Valence et Barcelone pendant la guerre, avant d'embarquer pour la France.

De fait, la veine merveilleuse semble assez vite avoir eu une place périphérique, d'où le sacré était totalement absent, tandis que la veine réaliste humoristique, satirique ou linguistique semble avoir été une tendance bien plus profonde de ces textes. Si *Celia, lo que dice* est surtout consacré à cette bourgeoisie assez moderne et conventionnelle à la fois de Madrid, dans son discours, ses loisirs, etc. *Celia en el colegio* peut alors être lu comme une première expérience d'outil critique à l'égard de la religion catholique via la littérature pour enfant, outil destiné à un nouveau public.

Les religieuses, on l'a vu, semblent particulièrement visées par la satire et la critique implicite, dans la tradition d'un discours anticlérical bien modéré toutefois. Si le prêtre, Don Restituto, est une figure sympathique et drôle, la vision du sacré qui nous est offerte est essentiellement dégradée, sans spiritualité, empêtrée dans la répétition et les rites dépourvus de sens. Outre la critique des pratiques religieuses, une des fonctions les plus importantes et revendiquée de cette institution, l'enseignement, n'en sort pas mieux lotie, avec son contenu acritique, anecdotique, où l'idéologique pointe de façon évidente derrière le vide de l'enseignement des filles. Cet échec est d'autant plus palpable et clairement dénoncé que l'héroïne est présentée comme pleinement réceptive au discours irrationnel, dès lors qu'il est fondé sur un discours poétique exaltant son imagination. Mais toutes ses aspirations au sacré et au spirituel sombrent de façon mécanique et comique dans l'échec. Derrière celui-ci, le texte semble surtout souligner l'incapacité des médiateurs du sacré, hommes d'église et religieuses, peut-être aussi celle de tout adulte.

Au-delà des épisodes et de la jeune héroïne, le texte semble viser cette incapacité à utiliser le langage et la psychologie enfantine pour dire et transmettre l'expérience religieuse, à laquelle le personnage n'est au début pas hostile, mais que les déceptions et les sanctions successives vont dépouiller progressivement de tout attrait. En cela, *Celia en el colegio* fait clairement partie du processus de déception et de désillusion qui est au cœur du personnage et de la série. On assiste ainsi au désenchantement du monde, à la perte de l'amour familial et en particulier maternel, de la foi, plus tard des aspirations intellectuelles.⁶⁷

Après 1939 et l'échec de la République, le contenu de *Celia en el colegio* est considéré comme irrespectueux à l'égard de l'Eglise, ce sera le seul volume d'E. Fortún réellement censuré sous le franquisme, la censure avait sans doute perçu la valeur subversive d'une telle production destinée aux petites filles.⁶⁸ Car jusque dans les années 60, cette littérature pour l'enfance va être dominée par le discours édifiant et religieux.⁶⁹ Parfois l'humour s'y glisse, comme dans la série de *Antoñita la fantástica*⁷⁰ dont la dette envers E. Fortún est sans doute grande, mais cette humour léger et inoffensif, qui connut un grand succès, n'efface pas l'insistance sur les rôles classiques des sexes, le respect dû à l'autorité, l'exaltation du destin maternel de la femme. La censure, les consignes, le poids de l'institution scolaire rendue à l'Eglise s'ajoutent à la réglementation stricte des productions culturelles destinées aux plus jeunes.⁷¹

La rupture historique et nationale qui voit l'exil ou la mort d'une partie essentielle du monde culturel de la République ne laisse pas indemne les êtres eux-mêmes, leurs convictions et leurs choix. Lorsqu'E. Fortún arrive à Buenos Aires, elle y rencontre une femme qui sera décisive dans son évolution. Elle se lie avec Ines Field, enseignante d'origine anglaise, qui lui fait découvrir le « Club Argentino de Mujeres », assez proche de ce qu'avait été le Lyceum Club, et surtout, par sa foi très profonde fait revenir E. Fortún au catholicisme.⁷² Après le sentiment de perte et d'échec né de la fin de la guerre, E. Fortún revient à une religion qui jusqu'alors était pour elle formelle, répressive et hypocrite, et dont elle s'était éloignée depuis sa jeunesse. Le résultat de cette conversion est la publication chez Aguilar en 1947

du *Cuaderno de Celia*, volume censé préparer à la communion – la date indique bien que cette publication se fait avant le retour en Espagne – épuisé, il sera réédité en 1950. Cette évolution aura des conséquences sur son regard sur le passé et la fera rejeter une partie de sa vie d'avant-guerre et en particulier un grand nombre de ses amitiés d'alors. Elle va alors tous les jours à la messe. Elle explique dans une lettre de 1949 sa conversion :

Después de haber sido espiritista, teósofa, y hasta Rosacruz, ahora soy profundamente católica. He vuelto a la iglesia de mis padres, donde he encontrado todo lo que andaba buscando en la filosofía y en todas esas teorías absurdas creadas por otros buscadores de espiritualidad como yo. . .

Aquí la Iglesia es más limpia, más filosófica, más sana. . . ¡Allí me ahogaba ! Puedes creerme que soy católica porque he aprendido a serlo fuera de España : en España, la iglesia es beligerante, como dijo una vez Azaña, y es un partido más que una religión, mientras que fuera de España es una filosofía, es algo aparte de todas las ideas y de todos los partidos.⁷³

Elle écrit à la même amie : « Le tengo horror a Madrid, a las gentes que conozco, a las discusiones, al ambiente mojigato e intolerante que allí ví. . . »⁷⁴. Les lettres de sa période barcelonaise, 1950-1951, sont ainsi parcourues de remarques sur les prêtres espagnols et l'état de la culture et de la religion.⁷⁵ E. Fortún ne se réconcilie pas avec l'Eglise espagnole, comme on le voit, elle rejette tout ce qui fait l'Eglise triomphante après la Guerre civile, et refuse par exemple de modifier le passage dans *Celia en el colegio* où Celia voit que don Restituto porte un pantalon sous sa soutane, et ce malgré la pression du Tribunal de Revisiones.⁷⁶

Ses lettres et ce refus rendent donc difficile la vision du *El cuaderno de Celia* comme une sorte de « gage » d'orthodoxie idéologique et religieuse à la culture dominante après la Guerre; la conversion semble avoir été sincère et surtout, aussi non-divertissant que soit ce texte, il reste cependant très différent des discours sur la religion destinées aux petites filles. *El cuaderno* n'utilise jamais la foi comme justificatrice des rôles sexuels ou des situations sociales, il reprend, sur trente chapitres correspondant à 30 jours, les enseignements essentiels des Evangiles, avec l'argument d'un retour dans l'enfance de Celia, lors d'un séjour qu'elle aurait effectué dans un couvent pour se préparer à sa communion. C'est une religieuse exemplaire, sor Inés, qui la guide durant ces trente jours. Les chapitres passent en revue les vertus évangéliques mais aussi les épisodes de la vie du Christ dans lesquels la jeune protagoniste est immergée puisque l'enseignement de sor Inés insiste sur le rôle de l'imagination et de l'identification. Les chapitres s'intitulent par exemple : « Celia descubre su alma », « Celia aprende a ser paciente », « Celia aprende a rezar », « Celia con Jesús en el templo », « Celia, en casa de Marta y María », etc. Le ton est simple, accessible aux jeunes lecteurs et sans doute bien moins mièvre que ce qui se faisait alors dans les ouvrages religieux destinés aux enfants, mais l'image qui en ressort est diamétralement opposée à la Celia dynamique et curieuse de *Celia en el colegio*, d'ailleurs tout ce qui fait son personnage est systématiquement brimé et condamné par la douce sor Inés :

—Sor Inés, ¿era San Roque o don Cayetano ?

—¿Quién ?

—El que rezaba ayer en la iglesia.

—No sé. No he tratado de averiguarlo. Sienta muy mal en una religiosa la curiosidad, y en una niña también.⁷⁷

L'enseignement religieux semble ici très proche de la domestication et passe par la soumission, même dans la bouche de l'angélique sor Inés :

Mi tía, sor Catalina de Siena, dijo a sor Inés que para ser tan pocos días los que llevaba en el convento era mucho lo que había aprendido.

—Y, sobre todo, ha ganado en docilidad y compostura. ¿Ha empezado ya su caridad a prepararla para la Comunión ?

—Poco he hecho todavía, Madre. Aún me cuesta doblegar su carácter y detener su curiosidad. Todo lo quiere saber. ¡Es más preguntona !...⁷⁸

Il est intéressant de retrouver son désir de devenir sainte et martyre :

—¿Puedo ser tan buena como Santa Eulalia ?

—Santa Eulalia fue mártir ;

—Es que a mí me gustaría ser mártir. Si hubiera romanos y me quisieran cortar la cabeza, yo me dejaría.

—¿Estás segura ?

—Sí, padre. ¡Estoy segurísima !

El padre Cayetano se ríe y dice :

—¡No te fíes, hija ; no te fíes ! Somos sepulcros blanqueados.⁷⁹

L'affectivité semble un élément important de la volonté de bien faire de l'enfant et du message de l'éducatrice :

Mientras me ayudaba a lavarme y a ponerme el hábito (que me llega hasta los pies), sor Inés va explicándome :

—Eres como María , la Santa Madre de Dios, cuando era niña. La niña María también se educaba como tú, en el Templo. Era en Jerusalén.

¡Huy, Dios mío ! ¡De contenta que estoy se me saltan las lágrimas !⁸⁰

La communion est présentée comme un grand moment d'émotion, comme la séparation finale avec sor Inés, séparation présentée comme définitive mais où le vocabulaire religieux masque mal un manque d'affectivité qui contraste avec les volumes précédents :

—Entonces, si no puedo volver a entrar en el convento, ¡nunca más veré a su caridad !

—¿Quién te ha dicho eso ? Resuscitaremos en nuestro cuerpo mortal. . .⁸¹

L'épilogue insiste sur la transcendance de l'expérience mais aussi sur la rupture que signifie la retour à la vie normale, par ce biais le volume est réintroduit dans la logique de la série, présenté comme un épisode « excentrique » :

Yo me olvidé en seguida de la paz del convento y su austera cordura, y continué haciendo y diciendo bobaditas.

Porque está de manifiesto mi necesidad del papel rayado para dar dirección a mis renglones indecisos y de aquella mano pequeña, áspera y roja de fregar baldosas viejas, pero enérgica, animosa y fiel, de sor Inés.

Si se hubiera apoyado en mi hombro en los momentos difíciles, como en aquellos días del convento, es posible que yo no hubiera sido tan tontuela ni me habría pegado tantos coscorrónes con la vida...⁸²

Il y a un paradoxe, un espace problématique du religieux dans l'œuvre d'E. Fortún, dans cette coexistence entre humour, enfance et désacralisation. On peut y voir, selon les interprétations et les lectures, une incertitude fondamentale, une évolution ou un échec, dans lesquels cependant le vécu personnel, l'évolution spirituelle sont inséparables des circonstances historiques espagnoles. Ces textes destinés à un public que l'Eglise tient particulièrement à former et préserver de toute tentation critique sont doublement révélateurs : à la fois exceptionnels en leur temps dans le genre en question, la littérature pour enfants, et paradigmatiques de la problématique douloureuse et violente du religieux et de l'anticlérical en Espagne. Et, plus que l'échec supposé d'une E. Fortún revenue à la foi, c'est aussi un reflet, modeste, parmi beaucoup d'autres, de l'échec espagnol durant ce vingtième siècle, à dire le sacré et le religieux hors de l'apologétique.

¹E. Fortún, *Celia, lo que dice*, Madrid, Aguilar, 1929.

²E. Fortún, *El cuaderno de Celia*, Madrid, Aguilar, 1947.

³E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992 (Madrid, Aguilar, 1932), p. 48-49.

⁴E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 79.

⁵E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 79.

⁶E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 80.

⁷E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 81-82.

⁸E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 82.

⁹E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 91.

¹⁰E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 91.

¹¹E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 91.

¹²E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 93.

¹³E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 92.

¹⁴E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 101.

- ¹⁵ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 86.
- ¹⁶ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 148.
- ¹⁷ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 178.
- ¹⁸ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 187.
- ¹⁹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 187.
- ²⁰ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 188.
- ²¹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 214.
- ²² E. Fortún, *Celia y sus amigos*, Madrid, Aguilar, 1935, p. 15.
- ²³ E. Fortún, *Celia y sus amigos*, Madrid, Aguilar, 1935, p. 24.
- ²⁴ I. Poutrin, *Le voile et la plume : Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velazquez, 1995, p. 73.
- ²⁵ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 79.
- ²⁶ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 80.
- ²⁷ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 45.
- ²⁸ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 86.
- ²⁹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 68.
- ³⁰ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 69-70.
- ³¹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 82-83.
- ³² E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 50.
- ³³ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 84-85.
- ³⁴ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 84.
- ³⁵ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 85.
- ³⁶ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 90.
- ³⁷ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 94.
- ³⁸ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 86-88.
- ³⁹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 126.
- ⁴⁰ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 133 : —¿Es un moro de verdad, de verdad, como los de África ? —me preguntó Josefina.
- ¿Sabe usted si es cristiano ? —me dijo una madre.
- No sé...

—Si no lo es, será de gran beneficio para su alma asistir a la recreación de esta tarde.. ya verá usted la impresión que le produce el milagro de la Santísima Virgen y la conversión de Blas . . .

- ⁴¹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 133.
- ⁴² E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 136.
- ⁴³ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 130.
- ⁴⁴ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 134.
- ⁴⁵ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 127-128.
- ⁴⁶ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 126.
- ⁴⁷ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 10.
- ⁴⁸ M. Dorao, dans *Los mil sueños de E. Fortún*, Cadiz, Publicaciones de la Universidad de Cadiz, 1999, p. 52-53 et le livre de Carmen Baroja Nessi, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- ⁴⁹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 44.
- ⁵⁰ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 43-52.
- ⁵¹ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 53-54.
- ⁵² E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 121.
- ⁵³ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 140.
- ⁵⁴ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 196.
- ⁵⁵ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 90-91.
- ⁵⁶ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 130.
- ⁵⁷ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 142.
- ⁵⁸ E. Fortún, *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza, 1992, p. 243.
- ⁵⁹ E. Fortún, *Celia y sus amigos*, Madrid, Aguilar, 1935.
- ⁶⁰ E. Fortún, *Celia madrecita*, Madrid, Aguilar, 1939.
- ⁶¹ J. García Padrino, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 1992.
- ⁶² A. Rodrigo, *Mujeres para la Historia (La España silenciada del siglo XX)*, Barcelona, Carena, 2002, p. 207-219, et de María Luz Morales, *Libros, mujeres, niños*, [1926], Madrid, El Libro español, 1960.
- ⁶³ A. Muñoz, Manuel, *Una experiencia editorial*, Madrid, Aguilar, 1972
- ⁶⁴ R. Gimenez Siles *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor*, Madrid, Feria del Libro de Madrid. Agrupación de Editores Españoles, 1981. Gimenez Siles insiste sur la volonté de démocratisation de la lecture dans classes populaires et moyennes.

- ⁶⁵ H. Escolar, *El Compromiso intelectual de bibliotecarios y editores*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989, Gonzalo Santonja, *La República de los libros*, Barcelone, Anthropros, 1989.
- ⁶⁶ Le passage sera censuré, comme beaucoup d'autres, dans les éditions de l'après-guerre. Voir I. S. Craig, « La censura franquista en la literatura » dans *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000.
- ⁶⁷ E. Fortún, *Celia, madrecita*, Madrid, Aguilar, 1939, p. 7-8 : *Lloré sobre mis catorce años, que habían sido felices hasta la muerte de mi madre, mis tres cursos de Bachillerato, que consideraba perdidos, y los pájaros de mi cabeza, que aleteaban moribundos...*
- ⁶⁸ Le « Gabinete de Lecturas Santa Teresa de Jesús », du Conseil National des Femmes d'Acción Católica est créé en 1942, il est chargé d'orienter le public sur les lectures pour la jeunesse. Il intègre les œuvres de E. Fortún, tout en soulignant son manque de respect envers les personnes et les sujets religieux. Dans P. Uría Ríos, *En tiempos de Antoñita la fantástica*, Madrid, Foca, 2004, p. 32.
- ⁶⁹ J. García Padrino, dans *Historia ilustrada del libro español : La edición moderna Siglos XIX y XX*, « El libro infantil en el siglo XX », (dir. Hipólito Escolar), Madrid, Fundación G. Sánchez Ruipérez, 1996, p. 316-320, P. Uría Ríos, *En tiempos de Antoñita la fantástica*, Madrid, Foca, 2004, p. 13-20.
- ⁷⁰ P. Uría Ríos, *En tiempos de Antoñita la fantástica*, Madrid, Foca, 2004, p. 69-101.
- ⁷¹ P. Uría Ríos, *En tiempos de Antoñita la fantástica*, Madrid, Foca, 2004, p. 14-15 : *Un Decreto de 24 de junio de 1955 (BOE de 23 de julio de 1955) regula las publicaciones infantiles y juveniles y las competencias de la Junta asesora : Art. 1º. Las publicaciones infantiles deberán adaptar los textos y gráficos a la especial psicología de sus lectores, cuidando de acentuar el debido respeto a los principios religiosos, morales y políticos que fundamentan el Estado español.*
- ⁷² M. Dorao *Los mil sueños de E. Fortún*, p. 157-158
- ⁷³ M. Dorao, *Los mil sueños de E. Fortún*, p. 160-161, lettre du 19 juin 1949 à son amie Mercedes Hernández Díez de Corral.
- ⁷⁴ M. Dorao, *Los mil sueños de E. Fortún*, p. 252.
- ⁷⁵ M. Dorao, *Los mil sueños de E. Fortún*, p. 287 : *Tampoco podía oirse conferencias si no habían sido pasadas por la censura. Y la censura la ejercían sacerdotes naturalmente. A Encarna le resultaba doloroso decirlo, pero había llegado a la conclusión de que el sacerdote no tenía ninguna cultura : solía seyr hijo de labriegos, y sólo sabía, cuando la sabía, Teología. Quizás los jesuitas supiesen algo más, pero como les convenía la ignorancia del ambiente, no intervenían en nada para mejorar las cosas. Por eso dejó de ir a la preciosa capilla de la Concepción, y empezó a frecuentar una moderna capilla [...] la capilla francesa, donde encontraba el ambiente muy de su gusto.*
- ⁷⁶ M. Dorao, *Los mil sueños de E. Fortún*, p. 312, note 157 : *Cuando se fue a hacer la segunda edición de las obras de Celia, Antonio Jiménez Landi que estaba en el Tribunal, me contó que, al llegar a « Celia en el colegio », el sacerdote del Tribunal dijo que no se podría reeditar a menos que la autora modificase de alguna manera la escena en que la niña, al ver al capellán levantarse la sotana para sacarse la cartea del bolsillo del pantalón, piensa modificar la escena y tampoco accedió a suprimirla, por lo que, en aquella segunda edición, salieron todos los libros de Celia menos ése.*
- ⁷⁷ E. Fortún, *El cuaderno de Celia (primera comunión)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 54.
- ⁷⁸ E. Fortún, *El cuaderno de Celia (primera comunión)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 56.

⁷⁹ E. Fortún, *El cuaderno de Celia (primera comunión)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 38.

⁸⁰ E. Fortún, *El cuaderno de Celia (primera comunión)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 134.

⁸¹ E. Fortún, *El cuaderno de Celia (primera comunión)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 177.

⁸² E. Fortún, *El cuaderno de Celia (primera comunión)*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 179.