

# ASPECTS DU RELIGIEUX DANS LE POSTFRANQUISME (*AMOR, CURIOSIDAD, PROZAC Y DUDAS DE LUCÍA ETXEARRIA ET EL TIEMPO DE LAS MUJERES D'IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN*)

CATHERINE ORSINI-SAILLET

Université de Bourgogne

J'aborderai la question posée par l'intitulé du colloque en me situant dans le dernier quart du vingtième siècle et en m'intéressant aux comportements des jeunes adolescentes des années 80 qui affrontent leur vie de femmes dans l'Espagne des années 90. Deux titres me semblent emblématiques pour approcher cette génération et repérer certains aspects du religieux dans le postfranquisme : *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria<sup>1</sup> (1997) et *El tiempo de las mujeres* d'Ignacio Martínez de Pisón<sup>2</sup> (2003).

A six années d'intervalle, les deux auteurs cités choisissent de mettre en scène des personnages féminins qui sont ceux de leur temps<sup>3</sup> : une génération issue du franquisme — qui a fait de la religion un des piliers de l'état — et des années 60 qui ont connu l'amorce des grandes mutations qui trouveront leur expression après la mort de Franco, pendant la Transition. Les deux romans partagent une même structure narrative

---

<sup>1</sup> Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona : Plaza y Janés, 1997 (l'édition de poche servira de référence pour toutes les citations).

<sup>2</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *El tiempo de las mujeres*, Barcelona : Anagrama, 2003 (édition de référence).

<sup>3</sup> Lucía Etxebarria est née en 1966 et les jeunes filles qui sont au centre du roman sont censées être nées entre 1963 et 1971 ; de même, Ignacio Martínez de Pisón naît en 1960 et les protagonistes de *El tiempo de las mujeres* ont entre 14 et 18 ans le jour du décès de leur père en 1979.

puisque, dans chacun, trois sœurs sont alternativement narratrices autodiégétiques de sorte que les perspectives se croisent et se complètent grâce à la double focalisation, interne et externe<sup>1</sup>, et grâce aux différentes versions d'un même événement. Ces trois sœurs, si différentes apparemment, constituent une sorte de totalité féminine<sup>2</sup> en représentant la somme des facettes de la femme et les différentes options qui lui sont offertes ; mais des options issues d'un monde archaïque, en déphasage total avec le monde moderne dans lequel les jeunes protagonistes évoluent en incarnant différents stéréotypes. La structure narrative les isole dans des chapitres clairement différenciés comme pour mieux mettre en évidence leur solitude et l'incommunication caractéristique de la société postindustrielle. Cette idée est renforcée par la faiblesse des figures parentales, figures d'une autorité défaillante et coupées de la génération suivante.

Les protagonistes se construisent à partir de l'époque où elles sont censées être nées (les années 60 ou le début des années 70) avec une éducation caractéristique de cette décennie, en particulier pour les familles aisées, celle du "Colegio de monjas" (même quand la famille a abandonné toute pratique religieuse), où dominent largement les préceptes moraux d'un catholicisme dogmatique qui ne prépare pas à affronter le monde.

Nous verrons donc comment s'expriment dans chacun des romans le poids de la religion pour cette génération (mais une religion caractérisée par un vide spirituel), le décalage entre l'éducation proposée par les instituts religieux et la vie future dans cette période difficile de la Transition et la nécessité de trouver un substitut à ce que représentait la religion pour les générations antérieures. Nous verrons que le discours porté sur la religion tend à mettre en évidence un processus de désacralisation de la société postindustrielle mais que ce même processus peut être lu comme une "resacralisation" qui transparaît à travers des expériences qui servent de substituts à la religion.

---

<sup>1</sup> Dans le chapitre final de *El tiempo...*, Maria exprime (en parlant d'elle-même et de ses deux sœurs) l'importance de ce jeu de regards et de focalisations qui est la base de la construction narrative du roman : "Las veía a las dos juntas y las veía conmigo. Y me veía a mí misma junto a ellas, como si en realidad no estuviera mirando sino siendo mirada, y lo que veía era tres mujeres solas y tristes, tres mujeres sin amor, y esas tres mujeres que veía sólo podían inspirarme lástima" (*El tiempo...*, p. 369).

<sup>2</sup> "cada una de nosotras formaba parte de un todo mayor e inseparable, y sólo con relación a las otras dos éramos capaces de interpretarnos a nosotras mismas" (*El tiempo...*, p. 69).

Dans *Amor...*, les trois narratrices font le récit de leur jeunesse depuis l'année 1995 qui coïncide avec le moment présent de la narration et remontent jusqu'à certains traumatismes de l'enfance que l'on peut dater précisément en reconstruisant la chronologie de l'histoire. On découvre alors le père de famille a abandonné son foyer pour ne plus jamais donner de nouvelles en 1975, qui est évidemment pour l'Espagne une date symbolique. Mais ce père n'est jamais présenté comme une figure de l'autorité car les trois sœurs mettent en avant le joyeux caractère d'un andalou frivole, ami de la boisson, des fêtes nocturnes et des jolies femmes, incapable de subvenir financièrement aux besoins de sa famille. Cette disparition introduit une rupture très profonde, la sensation que le monde s'écroule et doit être reconstruit après 1975.

Dans *El tiempo...*, jusqu'à la date du 23F, on n'a aucune référence aux événements historiques marquants comme si l'Histoire avait glissé sur cette famille. Les seules allusions concernent certains faits liés à la vie religieuse dont le collège se faisait donc peut-être l'écho : le Concile Vatican II ou surtout la mort de Paul VI. Mais l'Histoire s'imprime de façon oblique et symbolique car 1975 est pour cette famille une année faite de disparitions : d'abord celle du patriarche, le grand-père, mais qui en aucune façon n'est présenté comme une figure protectrice et structurante car il est totalement ridiculisé<sup>1</sup>, puis les morts des deux chiens de la famille. C'est aussi en 1975 est que le père des narratrices s'est livré à des activités bien peu avouables, dans un monde sans pitié, qui a perdu le sens des valeurs morales ; en tant que professionnel peu scrupuleux de la vente aux enchères — "subastero" —, il vit de la misère des autres puis il meurt dans un bordel. La disparition des valeurs ou la permanence de valeurs caduques dans un monde en mutation conduit les jeunes protagonistes à une désorientation générale.

Dans cette société en pleine évolution, les jeunes filles sentent que leur statut est indésirable, elles revendiquent une certaine égalité des sexes dans le monde du travail mais aussi et de façon comique pour Carlota, à l'intérieur de l'Eglise. Lors de la phase de mysticisme de l'enfant, les parents craignent qu'elle désire entrer dans les ordres mais sont vite rassurés quand la petite fille répond : "yo no quiero meterme a monja (...). No, dije, lo que yo quiero es ser sacerdote" (*El tiempo...*, p. 43). De

---

<sup>1</sup> Voir sa passion pour les publicités et sa collection d'objets promotionnels sans aucune utilité, sa participation à différents concours grâce à laquelle il gagne par exemple un voyage pour visiter des caves de la Rioja.

même, dans *Amor...*, la petite Cristina aurait préféré être un garçon. Elle remarque que la société est machiste et fait la part belle au sexe dit fort. Elle signale donc un décalage par rapport aux vertus qui doivent être celles des jeunes filles de l'Espagne des années 70 et le poids d'une éducation religieuse qui impose des modèles de conduite aux jeunes filles et des modèles de femme aux jeunes garçons. Rosa justifie par exemple son mépris pour la vie affective en disant des hommes de son âge : "la mayoría han ido a un colegio de curas en el que se les enseñaba a buscar niñas dulces, calladitas y sumisas" (*Amor...*, p. 53).

Dans les deux romans, l'éducation est en grande partie confiée aux religieuses par le biais du collège privé où sont placés les enfants alors même que les familles sont la représentation d'une société où la pratique religieuse est en baisse mais surtout où la foi et la religiosité privée sont en perte de vitesse<sup>1</sup>. La religion est néanmoins toujours très présente à travers ses signes extérieurs comme le chapelet et le crucifix accrochés au rétroviseur de l'autobus que prend Paloma lors de sa première fugue et sur lesquels elle jette un regard qui ôte toute dimension sacrée :

Del espejo retrovisor cuelga un rosario con un crucifijo. (...) El crucifijo bailotea y choca una y otra vez contra el cristal. Los golpecitos son suaves, inaudibles desde donde yo estoy, pero constantes. Pienso que al cabo de los años podrían llegar a dejar una marca, un arañazo. Con el tiempo ese arañazo se convertiría en una fisura y esa fisura en una grieta. Y el cristal, un día, se desplomaría sobre el conductor calvo y provocaría un accidente: una decena de muertos por culpa de un golpeo insignificante. (*El tiempo...*, p. 48)

Cette anecdote pourrait être résumée comme "de l'effet néfaste de la religion" qui peut causer des dommages irréversibles, comme on le verra par exemple dans le cas de l'initiation sexuelle d'Ana. Il est révélateur ici que l'accident imaginé soit finalement provoqué par la présence des objets de la religion qui sont censés protéger ; ils ont donc perdu pour Paloma toute signification et tout pouvoir sacré. De même le rétroviseur a perdu sa fonction initiale, "no está ahí para vigilar los coches que vienen por detrás sino para vigilarnos a nosotros, los pasajeros" (*Ibid.*) et le

---

<sup>1</sup> Carlota signale : "mis padres nunca habían sido demasiado amigos de curas y monjas" (*El tiempo...*, p. 41).

conducteur est deshumanisé quand il devient “un huevo con gafas de sol” (*Ibid.*).

Dans la chambre du grand-père de *El tiempo...*, sont alignés les portraits des différents papes, mais seulement jusqu’à celui de Paul VI, ce qui prouve qu’après la mort du grand-père (1975) la famille n’a plus suivi la même habitude. Ce même grand-père porte autour du cou la croix de Saint-Antoine lors de sa visite des caves de la Rioja au moment où il tombe dans une sorte de coma éthylique ; cette croix est un élément important du portrait de cet homme évoqué à travers le souvenir de la petite fille<sup>1</sup>. En revanche, nous ne trouvons jamais d’indications sur une quelconque pratique religieuse personnelle.

L’image des religieuses qui se dégage des deux romans est d’une grande tristesse ; entrer dans les ordres ne semble plus être une vocation mais une punition ou un pis aller : “a lo más que podíamos aspirar era a ser monjas, a ponernos una toca negra que ocultase nuestro pelo rapado a navaja, a ir vestidas con un hábito mal cortado que nos llegara hasta los pies, y a aterrorizar a futuras niñas en edad de ir al colegio con historias de calderas y llamaradas” (*Amor...*, p. 17). A l’image de ces femmes, la religion apparaît punitive et normative, ce qui fait ressortir le caractère autoritaire de l’Eglise, qui inculque des enseignements qui ne sont plus adaptés à une société en pleine évolution, creusant le décalage de l’Eglise au moment de la Transition.

Elle est en effet portée sur le châtiment comme le reflètent les images de souffrance des martyrs adorés par Carlota et qui ornent les murs de la chambre commune des trois sœurs :

... en la parte de pared que me correspondía, había clavado con chinchetas una Virgen de Murillo, un Jesucristo crucificado y un martirio de San Sebastián, así como buena parte de mi colección de estampas. Estampas de Santo Dominguito de Val y de los innumerables mártires de Santa Engracia y de San Mateo y el Ángel, reproducción si no recuerdo mal de un cuadro de Caravaggio. (...) Formaban entre todas una especie de retablo, y su carácter piadoso y solemne destacaba doblemente por contraste con las fotos de gente sonriente, los pósters de cantantes, los

---

<sup>1</sup> “me concentré en su imagen, (...) en la cadenita con la cruz de San Antonio” (*Ibid.*, p. 33) ; “la última imagen de él que se me había quedado grabada (el mechón de pelo, los ojos húmedos, la cruz de San Antonio)...” (*Ibid.*, p. 34).

retratos de actores de moda con que María y Paloma habían decorado su parte de pared. (*El tiempo...*, p. 95)

C'est cette conception de la religion qu'incarne la mère Linares dont Carlota devient le bras droit : "con la madre Linares, la religión era sacrificio, sufrimiento, deseo de mortificación" (*El tiempo*, p. 96) ; de même, dans *Amor...*, Cristina résume une création divine immédiatement suivie d'expulsion et châtement : "Dios creó el mundo en siete días. Poco más tarde expulsó a Adán del paraíso y le castigó a ganarse el pan con el sudor de su frente" (*Amor...*, p. 33). En tant qu'héritière de la faute originelle, Cristina se sent également condamnée au châtement.

Dans ce contexte, une importance déterminante est accordée aux comportements derrière lesquels la foi personnelle n'est plus guère perceptible. Ainsi les personnages en appellent-ils souvent à Dieu de façon mécanique et en situation d'extrême urgence. C'est le cas de la mère de *El tiempo...* quand elle doit conduire une voiture alors qu'elle n'a pas encore le permis : "apartó una de las manos del volante y empezó a santiguarse de un modo frenético y a repetir —"Dios mío, ayúdanos, Dios mío, ayúdanos...!" (*El tiempo...*, p. 9)<sup>1</sup>, ce qui n'empêche pas le véhicule de finir dans le canal. Cristina se comporte de façon similaire quand elle se fait arrêter par la *guardia civil* en possession d'ecstasy ; elle est tout à fait consciente du paradoxe contenu dans son attitude quand elle dit : "Ruego a Dios que las demás digan algo parecido. Supuestamente soy atea, pero en estos casos recupero la fe del colegio, por si las moscas" (*Amor...*, p. 245). Cela est peut-être la conséquence de l'autoritarisme de l'Eglise qui impose des rites à des enfants qui n'ont jamais le loisir d'être acteurs de leur propre engagement comme le rappelle Cristina qui se fait l'écho d'une expérience autobiographique de l'auteur<sup>2</sup> :

En nuestro colegio nos ofrecían a la Virgen a los cuatro años. La vida entonces era fácil. Resultaba tan dulce dejarse llevar de la mano por caminos trillados y aprendidos... Recuerdo, más o menos, la ceremonia de ofrenda. Consistía en que las niñas

---

<sup>1</sup> La même situation se reproduit à la fin du roman (p. 374) mais cette fois la mère réussit symboliquement à conduire sa famille.

<sup>2</sup> Anecdote relatée dans Lucía Etxebarria, *La Eva futura*, Barcelona : Destino, Col. Ancora y Delfin, 2000, p. 113.

avanzábamos trastabillando por el pasillo de la iglesia mientras sujetábamos entre las manos un enorme lirio blanco casi más grande que nosotras, que depositábamos en el altar, a los pies de la Virgen. A continuación, el sacerdote nos imponía una medallita que nos acreditaba como Hijas de María, y he de hacer notar aquí que ésta no era una condición elegida, puesto que nadie nos preguntó nunca si nos interesaba o no participar en aquel sarao. (*Amor...*, p. 19)

Dans cette citation, on passe de l'état du bonheur serein de l'enfance (Cristina retranscrit son point de vue de petite fille) à une perception critique qui correspond aux pensées de l'adulte ; l'évocation se termine alors avec l'emploi du mot "sarao" qui nous impose l'idée d'une fête séculière sans rapport avec la cérémonie religieuse organisée dans un contexte rassurant et protecteur.

Dans cette Espagne des années 70, les romans se font l'écho du pouvoir des religieuses qui ont encore en grande partie le monopole de l'éducation des enfants de bonne famille, une éducation qui semble prendre d'autant plus d'importance que les mères sont défaillantes. Mais l'inadéquation entre les enseignements reçus et l'époque où vivent les jeunes filles est perceptible quand Carlota dans *El tiempo...* et Cristina dans *Amor...* se font l'écho du discours inculqué à l'âge de 11 ans et censé les préparer à la puberté. Dans les deux romans, l'un écrit par un homme (qui a dû se renseigner auprès des femmes de sa génération) et l'autre par une femme, les discours sont très semblables ce qui nous conduit à en imaginer l'uniformité, autour des idées de "secret" et de "trésor à protéger" :

Se me había dado a entender que aquello era lo más parecido a un secreto, algo de lo que sólo se podía hablar en la intimidad y como a escondidas (...). El secreto, mientras tanto, iba creciendo dentro de mí y se iba convirtiendo en un bien precioso, en algo así como un tesoro cuya custodia me hubiera sido encomendada. (...) Me parecía que, cuanta más ropa llevara puesta, mejor protegido estaría ese tesoro mío. Encontraba amenazas por todas partes (...). Tenía que encerrarme en mí misma y volverme triste, arisca, solitaria, que era algo que yo nunca había sido. Volverme incluso fea. (...) ¿Y todo por qué? Porque quería mantener a buen recaudo ese tesoro mío, que ni yo misma sabía en qué consistía (...). Allí

[en las iglesias] mi tesoro estaba a salvo, libre de toda amenaza.  
(*El tiempo...*, p. 39-40)

Tú estabas tan contenta jugando a las muñecas cuando de repente las monjas te descubrían el Gran Secreto de la Existencia. Resulta que, por el mero hecho de haber nacido niña, el Señor había colocado un tesoro dentro de tu cuerpo que todos los varones de la Tierra intentarían arrebatarle a toda costa, pero tu misión era mantener ese tesoro inviolado y hacer de tu cuerpo un santuario inexpugnable, a mayor gloria del Señor (Él). El inicio de tamaña responsabilidad vendría marcado el señalado día en que por primera vez tu cuerpo te ofreciera unas gotas de sangre, sangre que te recordaba el sacrificio que tú deberías hacer por el Señor (Él) para devolverle el que, en su día, Él había hecho por ti.  
(*Amor...*, p. 20)

Au moment où les petites filles deviennent femmes et mères potentielles, elles sentent donc le poids écrasant d'une responsabilité qui pourra entraîner une culpabilité dévastatrice quand le trésor sera dérobé. Le mariage d'Ana, dans *Amor...*, puis sa profonde dépression, sont directement liés à une initiation sexuelle traumatisante puisqu'elle a été violée par son ami Antonio à une époque où le viol reste un sujet tabou. Ana se sent responsable de ce qui lui est arrivé :

En aquellos tiempos nadie hablaba de violaciones. La Anita que yo era ni siquiera sabía qué significaba la palabra y pensaba que todo había sido culpa suya. Ella le había acompañado al monte. Había ido sola en la moto. Se lo había buscado. Los hombres son animales. No pueden reprimir sus instintos. Eso me habían dicho las monjas toda la vida, y era responsabilidad mía mantener intocado mi cuerpo, ese templo sagrado que Dios me había dado. Mía y sólo mía. (*Amor...*, p. 226-227)

On comprend alors sa réaction à vouloir mener une vie rangée de bonne maîtresse de maison obsédée par la propreté de son intérieur quand elle avoue : “lo único que ha importado siempre, era limpiar una mancha” (*Ibid.*, p. 227). Elle se sort de sa grave dépression en échappant au discours qui l'a préparée à mener sa vie de femme puisqu'elle décide de divorcer au grand dam de sa famille ultra conventionnelle (exception faite de ses deux sœurs). De même Cristina a été victime des attouchements d'un cousin qu'elle qualifie de “saqueador de mis tesoros virginales”



(*Ibid.*, p. 278) et avec qui elle accepte de coucher pour avoir la paix puisque les religieuses lui ont inculqué une certaine idée de l'homme : "pensaba que, tal y como me habían dicho las monjas, en cuanto le diese lo que me pedía se hartaría y no querría volver a saber nada de mi persona. Y eso era exactamente lo que yo quería : que me dejara en paz" (*Ibid.*, p. 283).

Ce type de discours a eu un tel impact sur Carlota qu'elle cherche dans l'Eglise une protection : elle établit des remparts qui la protègent du regard des hommes en devenant laide et renfrognée... Ce qui la pousse vers la religion lors de son étape dite de mysticisme, c'est la peur, la méfiance, un sentiment d'insécurité produit par le discours religieux lui-même.

Le discours sacralisant que les religieuses tiennent sur le sexe semble donc avoir des conséquences opposées au projet initial car les jeunes femmes imaginées par Lucía Extebarria sont toutes dans une grave dépression ; elles n'ont jamais de relation normale avec les hommes ou sont malheureuses dans leur mariage ; dans *El tiempo...*, elles arrivent toutes également non vierges au mariage dans une société où cela est encore vécu comme une honte dont les mères se chargent d'être l'écho. Le décalage devient fossé si on compare le discours métaphorique des religieuses avec l'abondant discours souvent cru et détaillé que les très jeunes filles tiennent sur le sexe et sur leurs différentes pratiques réelles ou fantasmées<sup>1</sup>.

Ce hiatus prouve bien que l'on se situe à une période charnière, dans un monde en pleine mutation et dans une société où la religion évolue, même si les effets se font ressentir parfois avec un peu de retard. Le roman *El tiempo de la mujeres* traduit cette évolution en présentant une division entre les religieuses du collège due aux répercussions du Concile Vatican II, date qui va marquer un changement dans les pratiques religieuses, dans la conception même de la religion.

Une telle évolution est mise en évidence par l'arrivée d'un nouveau prêtre au sein du collège, le père Ródenas grâce à qui Carlota prend conscience que son étape mystique a été ridicule : "me vi como seguramente él me estaba viendo: como una cría iluminada e histórica, una pequeña fanática tonta y feúcha, siempre pegada a esa monja gorda y

---

<sup>1</sup> Voir par exemple les conversations entre les trois sœurs de *El tiempo...* dans leur chambre commune, p. 150 et svt.

con bigote” (*El tiempo...*, p. 98). Ce prêtre incarne une religion tournée vers le bonheur et l'épanouissement en non plus vers la mortification : “una religión que miraba hacia el cielo y no al infierno, que no hablaba de tinieblas sino de claridad, que prefería la belleza a la fealdad, la alegría al dolor” (*Ibid.*, p. 99) ; c'est une religion de la convivialité qui se pratique dans de nouveaux espaces : “el club, que era una especie de salón recreativo (...). El padre Ródenas lo había convertido en algo así como su cuartel general. Le parecía un lugar menos solemne que el despacho o el confesionario” (*Ibid.*).

L'arrivée de cet homme suscite un changement déterminant chez la jeune Carlota qui réussit à concilier son sentiment religieux (ou l'aspect rassurant de la religion) avec son éveil à la sensualité dans l'idée du mariage qui devient : “la fórmula ideal para conciliar el deseo y la religiosidad, tan ardientes los dos, tan vigorosos. El padre Ródenas me había dicho que había muchas formas de servir a Dios y que una de ellas consistía en fundar una familia cristiana” (*Ibid.*, p. 102). De façon très conventionnelle, elle idéalise alors totalement la vie conjugale et va très rapidement se marier avec un homme plus âgé qu'elle, Fernando, qui a 29 ans quand elle n'en a que seize, d'aspect rassurant et protecteur. Ce qu'elle ne perçoit pas, c'est que Fernando est un nostalgique de l'ordre franquiste<sup>1</sup> et encore une fois elle fera une expérience de la déception.

Ainsi, les six narratrices-protagonistes nées dans les années 60, époque de “transition culturelle”<sup>2</sup> qui précède la transition politique, dans une société déjà en transformation, abordent-elles leur vie de femme en pleine transition politique. Dans aucun de ses romans antérieurs Ignacio Martínez de Pisón n'avait accordé autant d'importance à la toile de fond historique, ce qui permet de penser que l'on peut établir un parallélisme entre le cheminement individuel des jeunes filles vers leur accès à la maturité et la vision d'un pays qui cherche sa voie démocratique. Le

---

<sup>1</sup> Lors de leur rencontre, Carlota ne sait pas interpréter les indices que fournit ensuite son récit car Fernando est toujours aisément repérable par la présence de sa voiture qui arbore un petit drapeau : “un 1430 verde con el techo negro y una cinta con la bandera de España atada a la antena” (*El tiempo...*, p. 106) ; ensuite Carlota découvrira son goût pour les armes, qu'il est fils de militaire et chef d'un groupe de jeunes fascistes “nostálgicos de un franquismo que casi no habían llegado a conocer” (*Ibid.*, p. 214).

<sup>2</sup> Voir Francisco Campuzano Carvajal, “La dimension culturelle du politique : réflexions autour de la transition espagnole”, p. 199-247 in F. Campuzano Carvajal (Ed.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes n° 3, Université de Montpellier III, 2002.

triple récit de l'expérience du 23F est emblématique et dans les deux romans on retrouve aussi un écho des grands débats de l'époque sur le divorce, l'avortement ou l'éducation.

Les jeunes filles vivent pleinement le débat sur le divorce mais si celui-ci est devenu légal avec la loi du 22 juin 1981, il est encore difficilement accepté par les générations des parents ou dans certains milieux sociaux : ainsi, lorsque Carlota fuit le foyer conjugal, sa sœur aînée lui impose-t-elle toute une période de feinte ; de même la demande de divorce formulée par la très conventionnelle Ana est assimilée à une pathologie puisque la famille réagit en appelant le médecin ! La question de l'avortement est également abordée par les protagonistes des deux romans et en particulier par celles de *El tiempo...* avant la légalisation de l'interruption de grossesse par la loi du 28 mai 1985. Le débat conflictuel avec l'Eglise est perceptible lorsque l'amant de Paloma qui croit cette dernière enceinte demande "¿eres religiosa?" (*El tiempo...*, p. 127) et la jeune fille explicite le sens de la question en disant : "Lo que quieres saber es si estoy dispuesta a abortar" (*Ibid.*). Paloma évacue donc la dimension religieuse du problème alors que pour Ramón, homme par ailleurs marié et qui appartient à une autre génération puisqu'il pourrait être le père de la jeune fille, la question semble beaucoup plus troublante. Paloma dit de lui : "lo vi entonces como a un hombre débil y asustado, porque él quería que abortara pero también quería que la decisión la tomara yo" (*Ibid.*).

C'est dans ce cadre de grandes mutations rendues possibles par la proclamation de la séparation de l'Eglise et de l'Etat dans la Constitution de 1978 qu'une éventuelle déchristianisation de la société espagnole va pouvoir s'exprimer à travers des signes tangibles. Différents travaux de sociologues ont mis en évidence ce que Jean-Jacques Wunenburger appelle "les métamorphoses du sacré" en insistant sur l'importance de la laïcisation des sociétés occidentales à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'est traduite par "une perte de contrôle des Eglises sur un certain nombre d'institutions politiques, éducatives ou d'assistance sociale et par la revendication de normes non religieuses dans les comportements, dans l'éthique sexuelle par exemple"<sup>1</sup>. Mais si ce phénomène peut avoir touché l'Espagne des expériences républicaines, il faudrait consacrer un chapitre particulier à l'évolution de ce pays et encore plus au cas de l'Espagne franquiste qui a fait du catholicisme une religion d'Etat, un véritable

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris : PUF, Coll. Que sais-je ?, p. 94.

pouvoir sur lequel elle s'appuie au même titre que sur l'armée ; dans cet état confessionnel, le calendrier religieux et les sacrements tiennent une place prépondérante, l'Eglise s'occupe de questions de censure, contrôle les mœurs et l'enseignement par exemple. Il est donc bien difficile d'évaluer les signes d'une déchristianisation tant le pouvoir répressif pèse sur les comportements et les pratiques. Pourtant les familles représentées dans les deux romans choisis se caractérisent, au début des années 70, par une foi vacillante voire absente, par une pratique minimale alors que le texte est saturé par ailleurs de références religieuses qui imprègnent la vie quotidienne mais qui ont perdu tout caractère sacré.

Ainsi María compare-t-elle sa petite sœur portant le chien mort sur le siège arrière de la voiture à une *Mater dolorosa* : “sentada en el asiento trasero con el perro muerto en el regazo, envuelto en la sábana de los molinitos, tenía algo del clásico patetismo de la imagen de la Piedad” (*El tiempo...*, p. 20). Carlota devient représentation de la Vierge ; le Christ descendu de la croix se confond avec le chien et le saint suaire avec un vieux drap d'enfant décoré de petits moulins ce qui nous donne une représentation totalement désacralisée d'une image religieuse traditionnelle. De même dans *Amor...*, la description conventionnelle que propose Cristina de la Vierge fait ressortir une absence totale de dévotion et une banalisation extrême, la disparition de l'aura qui d'habitude entoure la Sainte : “una criatura de rasgos aniñados, el pelo color trigo, los ojos azules desteñidos al paso de las lágrimas, vestida con una toga blanca y una sobretúnica azul claro, y coronada con una diadema de estrellas » (*Amor...*, p. 18) ; “la Virgen, por mucha Madre de Dios que fuera, no era sino un personaje secundario de las Sagradas Escrituras que aparecía en las ilustraciones del catecismo inmóvil y resignada sobre su nube, las palmas de las manos juntas a la altura del pecho; y con cierta cara de paciente aburrimiento. Incluso sus milagros parecían de segunda categoría” (*Ibid.*, p. 19). Nous atteignons le summum de la désacralisation quand la Virgen del Rocío est qualifiée de “putón verbenero” (*Ibid.*, p. 52).

L'Eglise n'est plus le lieu sacré, le lieu privilégié de la communication avec le divin et de la spiritualité ; les sacrements peuvent y perdre tout leur sens et devenir une parodie comme lors du mariage de Carlota célébré dans la chapelle en travaux de l'Hôpital militaire malgré les aspirations de la jeune fille ; c'est aussi le lieu de la honte puisqu'elle est enceinte au moment de son mariage. Une série de détails dégradants comme la mention des travaux qui empêchent l'accès par la porte d'entrée

ou l'œil de verre d'un curé que tout le monde appelle Commandant, rendent compte d'une ambiance peu propice au recueillement et à l'émotion<sup>1</sup>. C'est l'antithèse de l'église que Carlota a aimée pendant sa phase de mysticisme, un lieu majestueux et solennel où elle semblait faire l'expérience du sacré<sup>2</sup>.

Dans *Amor...*, on assiste également à un processus de désacralisation du mariage avec une modalité différente. Il s'agit du mariage très traditionnel d'Ana ; mais ce sont ici les pensées de Rosa à l'intérieur de l'enceinte sacrée qui sont sacrilèges puisqu'elle fantasme sur le sexe de Gonzalo qui lui ferait perdre sa virginité : "un falo perfecto, enorme, casi art déco, que parecería dibujado con aerógrafo, sin venas azules ni imperfecciones, un falo que estaría allí esperándome desde tiempos inmemoriales..." (*Amor...*, p. 80). Rosa est consciente de l'incongruité de telles pensées dans l'église où se marie sa sœur et s'en excuse : "si aquello era sacrilegio, habrá que disculparme. Nunca he sido creyente. Ni siquiera cuando iba al colegio. Los rezos, el rosario y las flores a María nunca fueron más que mecánicas repeticiones de palabras" (*Ibid.*, p. 81). En même temps, la notion de sacrilège n'existe que par rapport au sacré et Rosa continue donc à interpréter le monde à partir de références imposées par son éducation catholique.

La religion et ses mystères deviennent utilitaires comme le révèle de façon exemplaire l'expérience du pèlerinage à Lourdes de la petite Carlota : l'enfant vit alors pleinement sa phase mystique en apprenant les vertus de la mortification à travers sa lecture de Sainte Thérèse et en devenant le bras droit de la mère Linares, incarnation de l'Eglise la plus rigide et conservatrice. Elle cherche à accumuler les bonnes actions mais en privilégiant les plus rentables dans son calcul froidement mathématique pour gagner les bonnes grâces de Dieu :

Era como si el camino de la santidad fuera una cuestión de puntos que debía ir acumulando, como si necesitara una

---

<sup>1</sup> "... un capellán castrense al que todos llamaban el Comandante aunque no lo era; los gritos de los obreros y el estruendo de las taladradoras al otro lado de la puerta cerrada; también (esto fue lo peor) la presencia de cuatro o cinco enfermos en bata y zapatillas que se habían colado para asistir a la misa o simplemente curiosos" (*El tiempo...*, p. 164).

<sup>2</sup> "Las altas bóvedas, las majestuosas columnas, las imágenes invariablemente ceñudas o llorosas, los deslumbrantes altares, los retablos transmitían una reconfortante impresión de intemporalidad y solidez, de algo que existía y había existido siempre en un estado de irrevocable perfección, de algo que estaba muy por encima de mí y de mis escasas fuerzas" (*Ibid.*, p. 40).

puntuación determinada para sentirme en paz conmigo misma y con Dios. (...) Y entonces, si cada buena acción valía una cantidad determinada de puntos, ¿por qué perder el tiempo en las que estaban peor valoradas y no concentrar mis esfuerzos en las más arduas y por eso mismo mejor recompensadas? (*El tiempo...*, p. 89)

Dans ce but, elle décide d'accompagner un pèlerinage à Lourdes avec l'espoir secret d'assister à la guérison d'un malade incurable. Elle rêve d'un miracle non pas en pensant au bonheur du handicapé guéri mais en ramenant tout à sa propre personne. Les malades alors deviennent *ses* propres malades avec un usage assez systématique du possessif dans le texte. Des descriptions hyperboliques des différentes infirmités envahissent le récit et finissent par produire un effet comique qui ridiculise l'entreprise de la jeune fille jusqu'au moment du miracle tant attendu. Un des infirmes est retrouvé debout à côté de son fauteuil roulant et Carlota l'invite à plusieurs reprises à marcher, faisant de la scène une véritable parodie du miracle de l'Évangile : "Yo estaba enfrente de él, dentro de aquel espacio dejado por las sillas. ¿Puedes andar!, le dije, ¡anda! Se hizo un silencio anhelante. ¡Anda! repetí" (*Ibid.*, p. 95) ; l'invalidé est debout mais le dénouement ne peut-être qu'une chute grotesque suivie d'une désillusion pour Carlota :

¡Ay, qué decepción sufrí cuando le vi salir con media cara vendada y los ojos llorosos! ¿Para eso íbamos a Lourdes? ¿Para que nuestros enfermos regresaran igual de enfermos y encima descalabrados? No era ésa, desde luego, la señal divina que yo había estado esperando. (*Ibid.*)

La pratique religieuse est également désacralisée lorsqu'elle devient simple jeu ou représentation théâtrale. Dans *El tiempo de las mujeres*, la petite Carlota préoccupée par le salut de sa famille non pratiquante joue au prêtre ce qui permet de mettre en évidence le caractère mécanique de la religion telle qu'elle la conçoit, le culte de l'apparence et de laisser poindre une critique de la part de l'auteur par rapport à une religion totalement conventionnelle où le sens du sacré semble avoir disparu.

En effet, toute une série d'expressions construit l'idée de jeu et de représentation quand Carlota montre comment elle élabore son décor : "utilicé la mesa plegable como altar y un camisón de mamá como casulla. Sobre el mantelillo de hule coloqué una servilleta de tela, una vinagrera

llena de agua, un par de ceniceros plateados y una copa de cristal que en el instante de la consagración levantaba con unción” (*El tiempo...*, p. 44). Quand elle commence à dire sa messe, la petite sœur reproduit de façon absolument mécanique l’attitude du bon fidèle : “[Paloma] se sabía muy bien su papel. Se sentaba, se arrodillaba y se ponía en pie cuando correspondía, y en cada momento adoptaba la actitud que convenía (...). Pero lo mejor de Paloma era que conocía todas las réplicas de la liturgia y que las daba siempre con presteza de alumna aplicada” (*Ibid.*). L’ironie de l’auteur est perceptible quand la jeune Carlota croit vivre une transe mystique après avoir dit cette messe d’un quart d’heure : “yo estaba como en trance, en un estado de exaltación provocado sin duda por la intensa experiencia espiritual que acababa de tener” (*Ibid.*).

Les mêmes caractéristiques se retrouvent lorsque Carlota décide d’offrir à sa chienne un enterrement digne, “un entierro como Dios manda” (*Ibid.*, p. 45) : ici l’idée de représentation théâtrale est proposée par le texte même — “algo así como una representación teatral” (*Ibid.*) — et la description de la scène met en évidence l’idée du rôle qui est joué dans un certain costume : “A Paloma, que se ofreció para hacer de monaguillo, la hice ponerse una camisa de seda clara y un mantón rojo y negro. Para mí elegí un sombrero con aspecto de bonete y un quimono azul oscuro” (*Ibid.*) ; le comble du grotesque est atteint avec la description du cortège funèbre : “Yo, la sacerdotisa, iba delante. Ante mis ojos sostenía, envuelto en un velo casi transparente, un palo de escoba a cuyo extremo había atado un crucifijo. Me seguían María y Paloma, cada una a un lado, María con el gong japonés del comedor y Paloma con la campanilla de plata de la vitrina” (*Ibid.*). Carlota croit sérieusement à sa cérémonie observée d’un œil moqueur par ces “adultos descreídos” (*Ibid.*, p. 47) que sont les parents. Cette mise en scène religieuse traduit encore une fois le côté conventionnel de la religion vécue par Carlota, celui qui est inculqué à cette époque-là dans son collège.

Quelle place accorder alors dans cette société à un Dieu démiurge complètement dépassé par des nouvelles technologies capables de créer chaque jour des millions de mondes virtuels alors que Dieu n’en a créé qu’un seul en 7 jours (*Amor...*, p. 33) ?

Si le monde contemporain se sent en décalage avec certaines des valeurs chrétiennes, ne se constitue-t-il pas pourtant un nouveau répertoire de valeurs dans lesquelles il retrouve le sens du sacré en dehors d’une religion normative qui privilégie le culte de l’apparence ?

Albert Piette rappelle dans une étude récente que :

Depuis plusieurs années, nombreuses sont les recherches qui portent sur la caractérisation religieuse des activités séculières comme la politique, le sport, la musique, la science... Partant le plus souvent de “définitions” de la religion, elles insistent sur l’essence, les fonctions ou les traits morphologiques du fait religieux et ne manquent pas de retrouver dans l’activité séculière en question, des rites, des mythes, du sacré, des croyances, de la communion, de la fidélité et de l’effervescence<sup>1</sup>.

Cette idée est explicitement énoncée dans *Amor...*, comme si le roman devenait un véritable traité de sociologie, quand l’expérience musicale rappelle la transe mystique ; la description donnée par Cristina rend le rapport connu des sociologues totalement explicite :

En la pista la masa baila en comunión, al ritmo de un solo latido, una sola música, una sola droga, una única alma colectiva. El DJ es el nuevo mesías; la música, la palabra de Dios; el vino de los cristianos ha sido sustituido por el éxtasis y la iconografía de las vidrieras por los monitores de televisión. Es el regreso del tribalismo ancestral, heredado genéticamente, dicen, en el inconsciente colectivo.

Por un instante regreso a la realidad y soy consciente de los fieles que me rodean, la masa que alza los brazos al cielo como un solo hombre al grito de “¡rave!”. Yo también participo en este rito común, y una vez bendecida por el DJ al que va dirigida nuestra alabanza, le imploro de corazón que me funda con el resto, que me haga desaparecer, que obre un milagro y borre de un plumazo este último mes. (*Amor...*, p. 42)

A partir de cette citation on perçoit le mélange opéré entre “le tribalisme ancestral” (idée reprise ensuite avec l’assimilation de la musique techno aux “tambores atávicos” (*Ibid.*, p. 46) qui renvoie à l’expérience du sacré dans les sociétés traditionnelles et le catholicisme à travers la série de substitutions. On passe donc de ce “tribalisme ancestral” au catholicisme puis à la communion rendue possible par la

---

<sup>1</sup> Albert Piette, *Le fait religieux : une théorie de la religion ordinaire*, Paris : Economica, 2003, p. 75.



musique techno comme si à travers ces différentes expériences l'homme poursuivait un même but. Il est d'ailleurs très fréquent d'assimiler la "rave" à une cérémonie religieuse au cours de laquelle l'ecstasy devient la substance essentielle comme le fait remarquer Cristina quand elle dit : "el éxtasis es el pan nuestro de cada día" (*Ibid.*, p. 229)<sup>1</sup>.

Pour évoquer l'apparence physique de certains groupes urbains, une comparaison avec certaines confréries est utilisée quand Ana évoque les tenues vestimentaires de Cristina et ses amies qui rappellent la mode punk des années 70 : "se empeñaban en llevar las uñas pintadas de verde y el pelo cortado en forma de palmera, y vestidas todas de negro, como una cofradía de plañideras, y que se colaban en la habitación de Cristina silenciosas y rápidas como un ejército de cucarachas, porque mamá, por supuesto, no podía ni verlas" (*Ibid.*, p. 180). Ces jeunes filles se positionnent dans une esthétique de la rupture, en particulier rupture avec la mère, qui les conduit à recréer une communauté où l'uniformisation de l'apparence physique domine ; la comparaison introduite par Ana ("cofradía de plañideras") montre le lien qui unit ces nouveaux comportements et les comportements traditionnels rattachés à des croyances ou à des rites.

Dans *El tiempo...*, cette expérience se retrouve quand Carlota, après avoir abandonné son mari, ressent le besoin de se sentir appartenir à une communauté rassurante : "necesitaba algún tipo de auxilio y no sabía dónde buscarlo. No en mi madre ni mis hermanas, (...) y mucho menos en la religión, a la que ya nada me unía" (*El tiempo...*, p. 336). Elle découvre alors le parti socialiste, s'enthousiasme à la lecture de brochures qui développent les idées de solidarité, justice sociale, répartition des richesses, égalité et où elle retrouve donc des valeurs fondamentalement chrétiennes. D'ailleurs, sa sœur lui fera remarquer que Felipe González ressemble physiquement au prêtre à l'allure de Gregory Peck qui a alimenté ses fantasmes d'adolescente comme pour mieux souligner le lien implicite qui unit l'ancienne ferveur religieuse et la nouvelle passion pour un parti politique. L'adhésion de Carlota prend en outre valeur de rite de purification très personnel quand elle exige de payer les cotisations qui

---

<sup>1</sup> Ce rapport entre musique et cérémonie religieuse est également une expérience que Cristina fait dans la solitude — "convertí la primera escucha en una ceremonia religiosa" (*Amor...*, p. 275) — et que l'on retrouve avec la description des pochettes de disques qu'écoute Gonzalo et dont se souvient Ana : "aquellos discos que parecían pasos de Semana Santa, con unos cantantes que no cantaban ni nada, en cuyas portadas andaban todos vestidos de negro y cubiertos de crucifijos" (*Ibid.*, p. 179).

correspondent aux deux années écoulées depuis son union matrimoniale malheureuse avec un Fernando qui représente justement une autre Espagne nostalgique du franquisme : “Sentí aquel triunfo como algo personal, como un triunfo al que yo había contribuido en mi modesta medida y también como un triunfo mío sobre lo peor y más siniestro de mi pasado” (*Ibid.*, p. 348). Pour remporter cette victoire triomphale lors des élections d’octobre 1982, Carlota a fait preuve en effet d’un véritable prosélytisme et les mêmes murs de sa chambre qui, quelques années auparavant, étaient couverts d’images de saints et de martyrs sont alors décorés de “adhesivos con logotipo del partido, carteles con la efigie de Pablo Iglesias y el lema CIEN AÑOS DE HONRADEZ, fotos de Felipe González sobre un fondo de nubes blancas” (*Ibid.*, p. 338), ce qui souligne à quel point l’engagement politique de Carlota (très conventionnel en 1982) vient remplacer son engagement antérieur dans une pseudo-foi catholique également très conventionnelle. Tous ces engagements se font sur un même schéma de recherche d’une communauté accueillante : entre l’étape mystique et l’étape socialiste il y a en effet ce qu’elle appelle “la etapa de devoción por el matrimonio” (*Ibid.*, p. 102) en utilisant un terme à forte connotation religieuse.

Si Carlota cherche à s’orienter à l’intérieur de structures protectrices qui supposent l’appartenance à une communauté, sa petite sœur Paloma, après avoir eu une relation avec le père de son petit ami César, va fuguer à Barcelone où elle rencontre un groupuscule d’extrême gauche, idéaliste et terrorisé par ce que représente le 23F. Elle va enfin trouver des réponses à ses questions dans la littérature que lui font découvrir un des jeunes garçons de Barcelone puis Antonia, son professeur. Paloma semble peu attirée par la religion quand elle dit par exemple à propos de Unamuno : “me habla de unos asuntos que no tienen nada que ver conmigo. Tanto Dios y tanta religión” (*Ibid.*, p. 172) alors qu’on a l’impression que la littérature est pour elle ce que la religion est pour d’autres : “los libros se convirtieron para mí en algo superior, transcendente, ajeno a la insignificancia de las cosas normales” ; “qué era lo que hacía que ambas deseáramos sustituir nuestra realidad por la que los libros nos ofrecían. ¿Acaso el hecho de que las dos necesitábamos ayuda y no sabíamos a quién pedirla” (*Ibid.*, p. 173).

Finalement les deux romans proposent la représentation d’un monde qui se reconstruit à partir de 1975 et jusque dans les années 80 ou 90 et offrent l’image d’une Transition où les jeunes filles éduquées dans le catholicisme le plus normatif rejettent une Eglise vidée de toute

spiritualité. Cristina, narratrice centrale de *Amor...*, revendique une autonomie vis-à-vis de la religion catholique en se déclarant fille de Lilith et non fille d'Eve, alors même que sa mère se prénomme Eve, ce qui dit symboliquement le type d'éducation reçue marquée du seau de la faute et du péché. Etre fille de Lilith, c'est être issue de la première femme non soumise à l'homme, créée comme lui à partir de la terre comme le dit la première version de la création dans la Genèse : "Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa" (*Genèse*, I, 27), et non à partir d'Adam comme dans la deuxième version plus connue ; Lilith est la femme libre, celle qui abandonne Adam plutôt que de se soumettre à lui<sup>1</sup>.

De même, María, dans *El tiempo...*, tente de trouver sa place dans un milieu machiste, celui de son père, mais assiste, impuissante, à la destruction de la maison familiale, symbole de l'effondrement d'un monde archaïque et de la nécessité d'une reconstruction en dehors des ruines du passé.

La religion n'est plus qu'une mécanique qui a perdu son sens d'où la nécessité de trouver des substituts très variés qui réinvestissent le sens sacré perdu par la religion et qui récupèrent le sens de certaines fêtes païennes :

La embriaguez, el orgasmo, el vértigo de la danza no constituyen, pues, sino el abandono de nosotros mismos a una voluntad superior que se hará cargo de nuestra persona el tiempo que duren el baile, la borrachera, la pasión amorosa o los efectos de las drogas, depositando nuestra confianza más absoluta en poderes vitales sobrehumanos, que nos permiten sentir que la propia vida, en los momentos de extrema exaltación, se funde en un poder divino. En ese sentido, lo que en nuestra sociedad son pecados constituían manifestaciones de gracia para los paganos<sup>2</sup>.

On peut pourtant se demander si ces nouvelles formes ne réintroduisent pas un nouveau culte de l'apparence car ce qui est commun à cette conception très étroite de la religion (éloignée des idées de foi et de spiritualité) et aux nouvelles formes du sacré c'est la nécessité de se sentir appartenir à une communauté accueillante et rassurante dans

---

<sup>1</sup> Voir *Amor...*, p. 295-296.

<sup>2</sup> Lucía Etxebarria, *La Eva futura*, op. cit., p. 119.

laquelle on entre par le biais d'un certain nombre de rites de passages, en adoptant des comportements codés.

Les deux romans choisis mettent en évidence que les jeunes femmes de la Transition cherchent à échapper à des discours normatifs (en particulier le discours dogmatique du catholicisme mais aussi tout type de discours qui impose des modèles de conduite reproduisant des structures sexistes et machistes) qui visent à réglementer les comportements et la morale, ce qui les conduit à manifester une crise d'identité et à partir dans une nouvelle quête pour remplir ce vide laissé, entre autres, par la religion.