

**LOISIRS ET BOURGEOISIE LIBÉRALE SOUS LA 2^{nde}
RÉPUBLIQUE :
LE MIROIR AMBIGU D'ELENA FORTÚN**

Marie FRANCO,
Paris 8 (Vincennes-Saint Denis)

La evocación realista y satírica a la vez de la burguesía liberal de Madrid es uno de los aspectos esenciales de los textos escritos para un público infantil por Elena Fortún durante los años 20 y la 2^{nda} República. Los elementos de sociabilidad y de ocio están en el centro de esta sociedad fascinada por la modernidad y Europa. Las vacaciones en el extranjero, los deportes, los ocios culturales son a la vez privilegios y signos de distinción que revelan también las fracturas del periodo, las tensiones ideológicas y económicas de la 2^{nda} República mediante los usos de una clase social que será una de las víctimas del enfrentamiento posterior, después de haber vivido ese sueño de una modernidad posible.

The realistic and, at the same time, satirical evocation of the liberal bourgeoisie of Madrid is one of the main aspects in the texts for children written by Elena Fortún during the Second Republic. The practices linked to sociability and leisure were at the centre of this society turned towards modernity and Europe. Holidays abroad, sports, cultural leisure were privileges and distinguishing signs that showed the fractures of that period, the ideological and economic tensions of the Second Republic through the practices of a class that didn't emerge unscathed from the following confrontation after having experienced this dream of a possible modernity.

L'utilisation de sources littéraires comme documentation historique est toujours périlleuse, qu'il s'agisse d'un événement historique donné ou d'une période dans ces divers aspects. Dans le cas de l'œuvre d'Elena Fortún, présentée ici, s'ajoute la question du genre, la littérature destinée aux enfants, qui rend plus complexe encore la nature du lien avec la réalité historique. Cette spécificité, ajoutée au contexte des années de la 2^{nde} République, fait de la série *Celia* une source particulière à manier avec précaution. Ainsi, l'examen du texte, à travers les pratiques du quotidien, entre autres celles des loisirs des personnages, donne à voir, apparemment, le quotidien de la bourgeoisie espagnole des années 30. Tout suggère un groupe social cultivé, fasciné par la

modernité et ayant accès à celle-ci, à travers les villégiatures, les voyages, le sport, la culture. Mais ces éléments sont à replacer dans le cadre d'une réalité historique et dans le double-jeu du texte lui-même, qui souvent tourne en dérision le monde qu'il décrit. Plus que la réalité donc d'un groupe social, c'est à l'étude d'une représentation que contraint la source littéraire, car ces livres mettant en scène une petite fille de sept ans, sa famille, ses amis, parlent autant du réel que d'un réel rêvé. La nature du texte conduit à un autre niveau d'analyse, puisqu'il est aussi « loisir », la lecture impliquant une certaine idée du loisir dans laquelle il est difficile d'oublier les notions d'éducation et de formation des enfants. Les textes d'Elena Fortún se révèlent une production culturelle exemplaire de la 2nde République, au cœur même des valeurs et des représentations de celle-ci.

Les sources de ce travail ont pour particularité, outre leur nature de fiction, d'être une des premières apparitions d'un genre encore peu répandu en Espagne : la littérature destinée aux enfants. Sans entrer dans les détails, on sait combien cette littérature est florissante à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle dans les cultures anglo-saxonnes, au Nord de l'Europe, mais aussi en France et jusqu'en Italie¹.

Dans le cas espagnol, il faut attendre les années 20 et 30 du XXe siècle pour voir émerger des productions originales, libérées en particulier des obligations éducatives et sentimentales de la période précédente. Durant cette période, des éditeurs comme Calleja ou Aguilar, inspirés de ce qui se fait à l'étranger, ont un rôle aussi important que les créateurs eux-mêmes, dans un contexte, à partir de la République, de campagnes en faveur de la lecture des enfants.

Les noms les plus connus sont Salvador Bartalozzi, illustrateur, créateur d'affiches, auteur du « Pinocho » espagnol et de pièces de théâtre pour enfants, en collaboration avec Magda Donato, sœur de Margarita Nelken, Antoniorrobes, auteur de contes pour enfants, genre qu'il continuera avec succès dans son exil mexicain, comme les deux précédents d'ailleurs. Certains de ces auteurs revendiquent leurs liens avec les avant-garde culturelles et politiques.

Une des caractéristiques de ces créateurs, comme Elena Fortún, est leur lien avec la presse, en particulier le supplément d'*ABC*, *Blanco y Negro*, et sa rubrique « Gente Menuda ». Si quelques publications pour enfants existaient déjà, l'intérêt d'un grand titre de presse pour le jeune public révèle bien la place nouvelle de la lecture enfantine.

¹Carmen BRAVO-VILLASANTE, *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985 ; Jaime GARCÍA PADRINO, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992 ; Bettina HÜRLINGEN, *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelone, Juventud, 1968 ; Ganna OTTEVAERE VAN PRAG, *La littérature pour la jeunesse en Europe Occidentale, 1750-1925*, Berne, Peter Lang, 1987 ; Marc SORIANO, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975.

Ce public est bien sûr limité à un groupe social favorisé, aux préoccupations culturelles, qui s'ouvre à de nouveaux loisirs qui, outre la fonction ludique, ont une fonction formatrice et éducative évidente. Cet intérêt est essentiellement le fait d'une bourgeoisie cultivée, tournée vers l'Europe et surtout vers l'idée de modernité.

Ces précisions permettent de mieux saisir la place et la spécificité des créations d'Elena Fortún. En 1928, Elena Fortún, de son vrai nom Encarnación Aragoneses (1885-1952), est l'épouse apparemment banale d'un militaire atypique, Eusebio Gorbea, amateur de théâtre d'avant-garde, membre du cénacle de Rivas Cherif et de sa troupe du « Mirlo Blanco »². L'épouse petite-bourgeoise, peu cultivée, a élevé les deux enfants du couple, et suivi l'époux dans ses mutations, mais, à la fin des années 20, elle se découvre des aspirations culturelles. Elle fréquente des femmes peu conformistes, comme María Lejárraga, l'épouse de Martínez Sierra, et elle est une des premières membres du Lyceum Club³, créé en 1926. Elle s'intéresse aux idées à la mode : homéopathie, théosophie, fréquente la Residencia de Señoritas. Lorsque les besoins financiers du couple se font pressants, c'est María Lejárraga qui, connaissant ses dons de conteuse et son humour, la présente, en 1928, au directeur de l'*ABC*, Luca de Tena. Elle commence, en 1928, à publier des textes courts dans « Gente Menuda », où apparaît très vite son personnage, Celia, dans une rubrique intitulé « Celia, lo que dice ». Il s'agit d'une petite fille de sept ans, pleine d'imagination, vivant dans une famille aisée de Madrid. Elle raconte à la première personne son quotidien, sa vision des adultes et du monde qui l'entoure. Le monde imaginaire qu'elle élabore ainsi coexiste avec la présentation « réaliste » d'un quotidien bourgeois du début des années 30.

On peut remarquer qu'on est là dans une tradition européenne, même si la prise de parole d'un narrateur enfant est rare durant cette période. Mais ces textes ont d'autres spécificités : rassemblés en recueil à partir de 1929, avec *Celia : lo que dice*, puis suivis de publications directes en volumes⁴, la série *Celia* se poursuit jusqu'en 1936, la guerre et l'exil auront des effets essentiels et cruels sur sa production postérieure. On voit donc le personnage grandir, évoluer, puis disparaître un temps, à cause de son âge, remplacée par de nouveaux personnages, son frère ou une cousine, qui reprennent son rôle d'enfant merveilleux. Mais ce monde change et s'obscurcit ; en 1939, Celia revient, elle est censée avoir 14 ans et doit abandonner ses études pour s'occuper de ses jeunes sœurs,

²Carmen BAROJA Y NESSI, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Barcelone, Tusquets, 1998.

³Concha FAGOAGA, « El Lyceum Club de Madrid, elite latente », in, Danièle BUSSY GENEVOIS coord., *Les Espagnoles dans l'histoire, une sociabilité démocratique (XIX^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

⁴En 1930 : *Celia en colegio*, et *Celia novelista*, en 1932 : *Celia en el colegio*, en 1934 : *Celia en el mundo*, en 1935 : *Celia y sus amigos*.

après la mort de sa mère, tandis qu'autour d'elle certaines menaces surgissent, le livre finissant sur une date clef, le 18 juillet.

Les autres apparitions du personnage sont postérieures à la guerre⁵, avec, en particulier, une péripétie éditoriale intéressante : en 1943, à Buenos Aires, Elena Fortún finit *Celia en la Revolución*, qui raconte l'expérience de la Guerre Civile de Celia, à Madrid, Barcelone et Valence. Mais elle laisse par prudence le manuscrit en Argentine lorsqu'elle décide de revenir en Espagne, en 1948, où elle meurt en 1952. Le texte, un brouillon non corrigé, est retrouvé dans les années 80 et publié en 1987.

Ces ouvrages, qui connaissent un grand succès sous la République, sont réédités sous le franquisme, sauf *Celia en el colegio*, jugé trop irrespectueux envers le clergé. Après une certaine période d'oubli, dans les années 60 et 70, les textes sont réédités dans les années 80 et 90, par Alianza, propriétaire du fonds Aguilar, avec une introduction de Carmen Martín Gaité⁶.

Au-delà du grand public qui redécouvre donc un fonds espagnol de la culture pour enfants, c'est aussi un aspect des années 20 et 30, et de la culture contemporaine qui est révélé à travers ces rééditions et le travail de présentation réalisé par Carmen Martín Gaité⁷ et Marisol Dorao⁸. Derrière le personnage et son cadre, autant que derrière l'auteur, c'est un contexte culturel qui surgit, non pas la culture d'élite, celle représentée par les grands noms de l'époque, mais les pratiques culturelles d'une classe moyenne aisée, ses aspirations et ses contradictions par rapport à la modernité. Dans cette problématique de la modernité, les loisirs, ou plutôt leur représentation, occupent une place privilégiée et significative.

Ces textes destinés aux enfants mettent donc en scène une bourgeoisie, peut-être idéale, qui en tout cas se retrouve et se reconnaît dans cette image de la Seconde République. À travers ces loisirs : voyages en Espagne ou à l'étranger, à la mer ou à la campagne, sociabilité des salons de thé, des orchestres américains, promenades au Retiro, cinéma ou théâtre, sports, se dessinent un mode de vie et une idéologie, à la fois, qui s'explicitent, face aux réalités historiques, par certains choix. Les loisirs qui surgissent tout au long de ces textes renvoient à des notions cruciales pour cette période : le cosmopolitisme et la modernité, qui s'expriment dans les différentes formes de sociabilité, dans la pratique de la villégiature, le sport et enfin dans la consommation culturelle.

⁵*Celia institutriz en América*, publié en 1944, *Celia se casa*, en 1950.

⁶Celle-ci est l'auteur du scénario de la série TV tournée en 1992 par José Luis Borau.

⁷Carmen MARTÍN GAITE, *Pido la palabra*, Barcelone, Anagrama, 2002, p. 39-122.

⁸Marisol DORAO, *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.

Les sociabilités de ce petit monde romanesque sont diverses et révèlent avant tout la possibilité de l'oisiveté, qu'il s'agisse de l'oncle Rodrigo, dont la position est peu claire mais qui, visiblement, n'a pas à travailler, ou les oisifs en quelque sorte « naturels » : femmes et enfants. Ce sont donc les différents thés mondains auxquels sa mère ou son oncle traînent Celia, à leurs risques et périls, mais aussi la fréquentation du Lyceum Club par la mère, mise sur le même plan que ses autres activités mondaines.

En ce qui concerne la sociabilité de l'enfant, c'est la fréquentation quotidienne du Retiro avec la Miss, caricaturale gouvernante anglaise. Les mondanités que découvre l'enfant avec l'oncle Rodrigo dans *Celia en el mundo* sont particulièrement égratignées :

Al fin llegamos a la Castellana, y en lugar de ir por el paseo, que es de tierra y va poca gente por él, nos metemos en la acera entre los demás, como si fuéramos en procesión.

El tío se quita el sombrero a cada paso, porque conoce a todo el mundo. Yo también los voy conociendo. Son los mismos de Garibay, del cine del Callao, del Retiro y de las Calatravas⁹.

La dérision de ces évocations est d'autant plus à souligner qu'elle passe par la voix d'une enfant :

¡Yo me aburro! Pasan las señoritas de Ocampo, pasan las del vestido azul y las que llevan el quiqui en la espalda. Pasan las del perrito de trapo y las del perro de verdad... El señor de luto, con las dos hijas..., y la mamá de Manolito, con Manolito...Estos ya han pasado tres veces. Parece que buscan a alguien¹⁰.

La narratrice souligne l'absurdité de ces rituels sociaux :

Pero esta gente, ¿por qué pasa y repasa sin razón alguna? ¿Adónde van? No hay ningún motivo para estar dando aquí vueltas, sin seguir por la Castellana arriba o por el Prado abajo...¹¹

Hasta que llegamos donde todos los días. No sé por qué le gusta al tío ir siempre al mismo sitio y encontrarse en todas partes a los mismos ...¹²

Le café est un des loisirs caractéristiques de la vie espagnole et là encore la distance du regard enfantin crée un point de vue *différent* :

El café está en el centro de Madrid. Dentro hay un ruido horroroso, porque todos hablan a voces y están muy enfadados.

-Tío, ¿qué les pasa ?

Tengo que repetirlo varias veces, porque no me oye.

¡Ah! Pues no sé. Es que discuten...

¡Claro, ya lo veo! Y algunos hasta dan puñetazos encima de la mesa.

En una que hay cerca de la pared está don Joaquín, que es amigo del tío, y nos sentamos a su lado¹³.

⁹ *Celia en el mundo*, p. 10.

¹⁰ *Id.*, p. 11.

¹¹ *Id.*, p. 12.

¹² *Id.*, p. 35.

Les voyages et leur rôle dans la distinction sociale sont très présents dans le texte, mais toujours à travers la dérision du regard enfantin :

Entran dos señoras y un señor, y todos nos levantamos.
 Vienen de viaje, porque todos les preguntan qué tal les ha ido en el Brasil. Y, claro, pues se ponen a contar cosas de allí.
 ¡Qué tontos! Nadie les va a hacer caso... Cuentan una historia muy larga y muy aburrida... Luego cuenta otra una señora que está a mi lado y que, además de ir al teatro, ha estado también en América. Ahora le toca contar al señor de enfrente, que ha cazado tigres no sé dónde... Van por turno¹⁴.

Les relations de l'oncle Rodrigo sont une image exemplaire de cette modernité mondaine :

Cuando volvimos a la mesa habían llegado más chicas y chicos vestidos de blanco y con raquetas. Estaban armando una algarabía horrible. [...] Después se pusieron a fumar todos, y la más rubia a toser...¹⁵

C'est aussi avec l'oncle Rodrigo que l'enfant va découvrir la Côte d'Azur, de nouveaux amis français, Juan-les-Pins ou Monte-Carlo :

Paulette vive en la villa de al lado ; pasaron muchos días sin saberlo. [...] -¡Mademoiselle!; Mademoiselle! – oí decir desde abajo.
 Era una niña que me llamaba desde el jardín de al lado y se reía... [...] Hablamos y se quedó asombrada de que fuera yo española ; porque es lo que ella dice :
 - Mon Dieu, ¿cómo se puede ser española?
 - Pues muy sencillo. En mi país todos lo somos sin esfuerzo ninguno¹⁶.

Leurs activités habituelles consistent à prendre le thé au Café de la Terrasse, pour les enfants, aller la plage, ou faire une excursion dans une île à la nature fort domestiquée : « Ya nos íbamos acercando, y se veía una casa toda blanca con toldo rayado y bandera... Era un restaurante con muchas mesitas en la terraza y música. ¡Vaya una isla rara! »¹⁷

Les aventures de l'enfant sont souvent une réaction aux activités des adultes, parfois incompréhensibles ou frustrantes :

Ya no hay gente en la playa, y algunas tardes hace frío; por eso, desde que se acabó el verano, hacemos excursiones a los pueblos que no tienen mar. [...] Cuando vino Paulette con

¹³Id., p. 13-14.

¹⁴Id., p. 29.

¹⁵Id., p. 38.

¹⁶Id., p. 97.

¹⁷Id., p. 141.

su mamá y Lisón, todo se les volvió hablar de lo que se iban a divertir por la tarde, de que tomarían el té en Saint-Paul, de que irían después al pico de una montaña...¹⁸

Monte-Carlo surtout intrigue l'enfant :

Este verano iba el tío algunas veces a Montecarlo, y nunca me llevaba. También iban los papás de Paulette, y ella se quedaba conmigo.

La tonta de Basíides decía que allí no se hacía más que jugar, y se persignaba al decirlo.

-¿Jugar a qué?

Pues resulta que no lo sabía. No era al tenis, porque el tío no llevaba la raqueta, ni al golf, porque el papá de Paulette se dejaba los bastones¹⁹.

L'oncle l'y emmène finalement malgré les cris de la vieille bonne qui parle d'antre de perdición.

Ces exemples semblent un catalogue des pratiques habituelles de la classe de loisirs, transcendant apparemment les spécificités nationales. Seule particularité : le contrepoids ironique né des remarques intriguées de l'enfant ou effarées de la bonne espagnole, très différentes de l'enthousiasme de la classe bourgeoise.

La villégiature est donc essentiellement représentée par la plage et le voyage à l'étranger. La destination préférée des classes aisées espagnoles, Saint-Sébastien, apparaît très vite dans les textes, lorsque dans *Celia, lo que dice*, l'enfant est menacée par sa mère :

- Pero también debes saber que ya no irás a San Sebastián este año y te quedarás en la Sierra con los guardas, vestida con un delantal viejo y descalza como los chicos del pueblo²⁰.

Un chapitre du même volume est consacré aux vacances sur la plage du Sardinero²¹, Santander étant une autre destination élégante. Cette partie est intéressante en raison de l'évocation de pratiques apparemment habituelles : les nourrices sur la plage, les parents pris par d'autres activités mondaines qui les éloignent des enfants, mais aussi un usage de la mer qui ailleurs est en voie de disparition, le « baigneur » (« bañero »), chargé de baigner plus ou moins de force les vacanciers : « Yo no quiero bañarme en el mar, mamita. [...] El bañero, ese que tiene los ojos atravesados, es un hombre muy malo y se ha empeñado en ahogarme... »²².

¹⁸*Id.*, p. 145-46.

¹⁹*Id.*, p. 160.

²⁰*Celia, lo que dice*, p.89.

²¹*Id.*, p.138, chapitre « El centro de la tierra ».

²²*Id.*, p.142.

Il est intéressant de revenir à la définition du personnage que donne Jean-Didier Urbain à propos du XIX^e siècle français :

Le maître baigneur. Souvent ancien pêcheur reconverti, du moins à l'origine, dit aussi guide baigneur puis maître nageur, ce personnage est essentiel dans l'histoire de la plage. « Intersesseur », il l'est en effet, mais à plus d'un titre. Collaborateur dans le cadre de l'hydrothérapie marine, il est l'intermédiaire précieux entre la médecine et les « balnéopathes ». Mais, historiquement, il est aussi bien plus que cela : non seulement un médiateur entre prescription médicale et application du remède, mais encore une sorte d'entremetteur entre les « balnéophobes » et le bonheur du bain²³.

Dans le texte d'Elena Fortún, la pratique semble encore celle du « bain à la lame », « baño de impresión », en espagnol, dans lequel l'aspect hygiéniste est essentiel :

- No me quiero bañar...
 - Sí, guapa, sí. Nada más entrar en el agua y salir muy de prisa... El médico ha dicho que te des baños de impresión.
 - ¡Es tonto el médico!²⁴

Un passage dans *Celia en el colegio* est révélateur de la fonction de distinction de ces bains de mer, à travers la conversation des petites filles de l'internat religieux :

Se reunían para decirse lo que iban a hacer en el verano.
 - ¿Vais a ir a San Sebastián?
 - Ya lo creo. Y a Biarritz, y a San Juan de Luz...
 - Nosotros veraneamos en Portugal.
 - ¡Huy, qué cursis!
 - Más cursi es Josefina, que se va a Alicante²⁵.

Le volume *Celia en el mundo* est particulièrement intéressant, puisque ce « monde » est celui de la classe de loisirs, et les promesses du titre sont tenues. De Madrid à la Côte d'Azur, puis à Paris, Celia profite des technologies de l'époque : train-couchette, voiture. Les lieux évocateurs, comme Juan-les-Pins, Monte-Carlo, Paris inscrivent les personnages espagnols dans le vaste ensemble de la bourgeoisie européenne. Correspondant ainsi aux pratiques élégantes, Celia et son oncle restent sur la Côte au début de l'hiver, tandis que les domestiques sont renvoyés en Espagne. La suite de leurs déplacements est révélatrice des loisirs illimités de cette classe ici européenne.

Paris est un élément essentiel de cette élaboration d'un espace européen des loisirs et de la villégiature. Ainsi, dans *Celia y sus amigos*, le personnage rejoint ses parents dans la villa parisienne où ils se sont installés après des pérégrinations lointaines :

²³Jean-Didier URBAIN, *Sur la plage*, Paris, Payot, 1994, p. 148-149.

²⁴*Celia madrecita*, p.169.

²⁵*Celia en el colegio*, p.161.

Ya estaba anocheciendo, cuando llegamos a una ciudad grandísima con calles y calles, y plazas y puentes, y árboles y gente por todos lados...

- ¿Dónde estamos, papaíto?

- En París.

Yo creía que París era todo de oro, con palacios de porcelana. Pues, no. Las casas son altas y renegridas²⁶.

La famille passe tout l'été dans la région parisienne, y reçoit des amis, jusqu'à l'automne qui voit partir les enfants vers divers pensionnats.

Le volume *Celia madrecita* est beaucoup plus grave, la mort de la mère et les difficultés économiques de la famille font que les épisodes de villégiature et de loisirs mondains sont beaucoup moins présents, ils ne sont d'ailleurs possibles que grâce à la générosité de parents plus à l'aise économiquement. Dans ce volume, l'argent devient une question essentielle et angoissante. La vraie villégiature n'a lieu qu'à la fin, dans la propriété magnifique d'une tante maternelle, propriété pourvue de tous les attributs de l'ostentation : bassin, cygnes, volière d'oiseaux exotiques, statues dans le parc²⁷. Mais la question de l'argent et du coût de ces loisirs était déjà présente dans *Celia en el mundo* : l'héroïne se lie d'amitié avec des enfants français et découvre que certaines familles ne peuvent payer que les vacances d'un seul enfant. Elle va alors parcourir la plage pour collecter des fonds²⁸.

C'est essentiellement dans le cadre de la villégiature que s'inscrit la pratique sportive dans ces romans pour enfants. On a vu que dans les épisodes de plage, la natation ne semble pas encore une pratique normale : Celia est quasiment « baignée » de force, comme elle baigne de force sa petite sœur, dans *Celia madrecita* :

¡¡No!! ¡¡No!! ¡¡No!! chillaba Teresina... Dejé pasar dos olas por encima de nosotras y volví a salir del agua con mi hermanita, que hacía hipos como si se ahogara²⁹.

Le texte insiste toutefois sur le plaisir de la baignade pour Celia adolescente, mais la montre aussi hésitant à traverser la plage en maillot de bain.

Plus généralement, le sport est une sorte d'élément du décor, on l'a vu avec les élégants amis de l'oncle Rodrigo, tout vêtus de blanc³⁰. Mais c'est aussi une pratique de

²⁶*Celia y sus amigos*, p.140.

²⁷*Celia madrecita*, p. 177.

²⁸*Celia en el mundo*, p. 122.

²⁹*Celia madrecita*, p. 172.

³⁰*Celia en el mundo*, p.38.

l'héroïne, du moins avant les difficultés financières de la famille, c'est pourquoi le cadeau d'une tenue par une riche tante dans *Celia madrecita* est un éblouissement :

El espejo me devolvía mi imagen... ¡Esa chica rubia vestida de blanco era yo! La blusa camisera, abrochada a las piernas como una braga, para que no saliera por la cintura con los movimientos..., el short de hilo grueso hasta las rodillas..., el jersey de lana fina color malva para no enfriarme después del juego..., la faldita blanca envolvente para convertir el traje de tenis en sencillo vestido de campo... ¡Estaba bien!³¹

La partie de tennis est l'occasion pour celle-ci, confrontée à des obligations d'adulte, de se replonger dans une sociabilité juvénile, de parler de mode, de théâtre, mais aussi de leurs études :

Hablamos. Cocucho estudiaba el último del Bachillerato. Sólo le faltaban dos asignaturas que pensaba aprobar en septiembre. [...] Mi short tuvo un éxito.
- ¿Te lo has hecho en Francia? Aquí no los saben hacer así. [...] Volvieron a hablar de modas, del concurso de natación, de la playa del Sardinero..., y la tarde se pasó en un instante³².

L'abondance des détails dans cette scène indique, à la fois, un public plus âgé, et l'attrait esthétique et social du sport en question. L'arrivée des jeunes filles et leur conversation fonctionnent aussi comme modèle social³³. Le tennis participe ainsi de la distinction et d'une norme sociale, dans laquelle le sport est un élément, autant que la lecture, la mode ou les voyages. Il faut d'ailleurs remarquer que la partie de tennis donne lieu à une scène où les différences sociales se révèlent avec une certaine cruauté : les jeunes filles cherchent un ramasseur de balles, l'une d'elles propose de faire venir la fille du jardinier, jeune bonne de leur âge, mais Celia s'y oppose, pour ne pas l'humilier :

- No, no, tía..., ¡por Dios! Yo te lo ruego, ¡no la llames!
- ¿Por qué?
- Porque no... Es una chica muy bonita..., de nuestra edad, hija del jardinero...
- ¿Y eso qué importa? preguntó Lolín.
- Sí, sí importa... Yo no podría seguir jugando [...]
- Tía..., es que es una chica de nuestra edad, que no juega con nosotras...
- ¡Claro, que ocurrencia! ¿Cómo va a jugar Petruca al tenis?, es una pobre chica que ayuda en la cocina a secar los platos y que entrará a nuestro servicio en cuanto tenga dos años más [...]
Cocucho [une des jeunes filles] dijo suavemente :

³¹*Celia madrecita*, p. 188.

³²*Id.*, p.194-195.

³³D'ailleurs, concernant cet aspect de « norme », à propos de ces jeunes invitées, la tante de Celia dit : « chicas como todas, que estudian, que han viajado, que leen », in *Celia madrecita*, p. 182.

- Sí, se sentiría inferior a nosotras..., y lo es sólo por la educación que le han negado... ¡pobre!
- Lolín se echó a reír.
- ¡Chicas, qué teorías os traéis! Eso es socialismo o comunismo, o cosas de esas modernas que cuentan ahora...
- No sé lo que es – dijo Cocucho – a mí me parece sólo justicia...³⁴

La pratique culturelle est un élément socialement distinctif particulièrement clair. À ce propos, une fête comme le Carnaval, qui est en théorie une occasion de mélange social révèle de façon exemplaire les différences sociales. Ainsi, dans *Celia, lo que dice*, Celia est déguisée en « Incroyable » par sa mère pour un élégant bal de masques, mais elle envie la fille du concierge qui, déguisée avec un vieux châle et un balai, va fêter Carnaval au « ventorro del tío Juan, a merendar chuletas »³⁵.

La jeune héroïne a le privilège d'être emmenée au théâtre : « Ya verás, cuando llegue el sábado, te llevaré a ver una comedia muy bonita en que sale Pinocho y la bruja « Marimandona »³⁶. On peut supposer qu'il s'agit de la pièce d'un des principaux innovateurs dans la création pour enfants : Salvador Bartolozzi³⁷. La mère promet aussi une séance de cinéma : « Si eres buena y obediente, el sábado que viene te llevaré al cine a ver los cerditos y Mickey y los chicos de la pendilla »³⁸

Le théâtre semble surtout avoir une valeur très différente selon qu'il s'agisse du point de vue adulte ou enfantin ; il est mystérieux et fascinant pour l'enfant, mais accessoire social pour les adultes de ce milieu, comme le montre le dialogue suivant, dans *Celia en el mundo* :

- Resulta que todos han visto al tío anoche en la Comedia y quieren saber lo que le pareció la obra.
- Me gusta más la del Infanta Isabel.
- ¡Por Dios! ¿Cómo puede usted decir eso?
- Pues a mí también me parece más fina...³⁹

Lorsque l'oncle Rodrigo conduit Celia a une séance de cinéma, c'est l'occasion, à travers le procédé du regard innocent de l'enfant, de souligner les différences sociales,

³⁴*Id.*, p. 193-194.

³⁵*Celia, lo que dice*, p. 60-61.

³⁶*Id.*, p.68.

³⁷Jaime GARCÍA PADRINO, « Libros y literatura para niños en la España contemporánea », in *Pinocchio : la vie d'une œuvre à travers les textes, les illustrations, les films*, Actes du colloque de l'Institut International Charles Perrault, Mars 2002.

³⁸*Celia, lo que dice*, p. 67.

³⁹*Celia en el mundo*, p. 29.

mais aussi culturelles, à travers la consommation du cinéma, qu'on sait populaire déjà à l'époque :

En el cine vimos primero soldados y ovejas, y príncipes muy tiesos, que estaban vestidos como todo el mundo. Luego, dibujos de esos que estiran y se encogen... a mi lado había una niña muy tonta, que se reía mucho, y sus papás, riéndose mucho también y también muy tontos...

La película siguiente me la explicó el tío :

- Es invierno, ¿comprendes?, y el viento dobla los árboles. [...] En el salón hay fuego en la chimenea, y suena el reloj, el perro duerme sobre la alfombra... Ahora la dueña canta al piano una romanza triste [...]

Lo comprendí todo y me gustaba mucho..., Los papás de la niña pateaban de rabia, y de borricos que eran no lo entendían.[...].

Empezó otra película. No sé bien lo que pasaba, pero eran cosas terribles. Unos iban desnudos y otros vestidos, y todos eran muy malos..., Los vestidos pegaban a los desnudos... Al final, los desnudos pegaron a los otros, y yo me alegré...

Pues tampoco les gustaba a los vecinos, y vuelta a patear y yo a aplaudir..., y ellos a mirarme furiosos y el tío a decir picardías entre dientes... Que si la gente sin cultura ni educación debe quedarse en su casa, que si la burguesía repugnante, que si hace falta gente en los campos...⁴⁰

Le regard décalé de l'enfant permet la dérision de ces pratiques culturelles, même s'il s'agit des pratiques du milieu de l'auteur, ainsi dans *Celia y sus amigos*, la conférence donnée par la mère d'une amie de Celia, sur les vers à soie :

Hemos ido a la conferencia de la mamá de Carlota. Yo no sabía lo que era eso, y pensaba que sería un paquete de papeles enrollados como aquellos que quemamos Paulette y yo...

Pues no. Eran dos vasos de agua con azucarillo.

Nos llevó tía Paula a una casa muy grande y entramos en la sala, que parecía un teatro.

La mamá de Carlota es una señora muy gorda y muy alta que suda por la nariz y la tiene reluciente. [...]

Después se puso a contarnos una historia de los gusanos de seda que había aprendido en los caminos de las zarzas ; pero era tan aburrido, que casi no lo entendí, y me entretuve pensando en otra cosa. La última vez que vi a la mamá de Carlota, tenía el pelo negro, y ahora era rubia.

Creí que nos contaría cómo le había ocurrido eso, pero no dijo nada. [...]

La mamá de Carlota seguía contando lo de las orugas.

Decía que crecían un milímetro todos los días, y que no se les debe dar lechuga, sino hojas de morera...⁴¹

Un tel modèle encourage d'ailleurs Celia à préparer une conférence sur la vie des moustiques. De même, les enfants dépassent parfois la simple consommation culturelle pour devenir à leur tour actifs, en organisant des séances de cinéma un jour de pluie, puisqu'ils disposent d'un projecteur et de quatre films, tout un luxe à l'époque :

⁴⁰Id.,, p. 76.

⁴¹*Celia y sus amigos*, p.5 9-60.

Pues se le ocurrió que hiciéramos una función de cine sonoro y que todos los chicos entraran pagando, porque desde que vendimos los dulces en la romería sólo piensa en ganar dinero. [...] Iba a ser una cosa preciosa..., como el cine del Callao, que hay en Madrid⁴².

Dans *Celia madrecita*, le cinéma est aussi l'occasion de renouer avec des gens de sa génération, et surtout de l'autre sexe, après son deuil⁴³. Ici le loisir est évasion des obligations familiales et une possibilité de sociabilité avec l'autre sexe. Mais le cinéma prend une autre dimension, beaucoup plus tragique, dans *Celia en Revolución*, lorsque la jeune fille, réfugiée dans un cinéma du Madrid bombardé, refuse de voir sa soif d'évasion trahie par des images d'actualités montrant des avions de guerre. Désormais, le loisir semble devenu impossible.

La lecture est aussi présente, en pointillé, elle révèle la culture familiale. Ainsi, dans *Celia madrecita*, le grand-père recopie tous les soirs des contes d'Andersen en braille pour de jeunes lecteurs aveugles⁴⁴. Dans le même volume, Celia reçoit une lettre d'une amie de Madrid, qui lui parle de ses lectures :

Estoy leyendo *La Montaña mágica* de Thomas Mann, que es una obra magnífica. Di a tu padre que te la compre. Claro que en casa prefieren que lea la Novela Rosa, pero hija, me carga ese ingeniero que se casa al final con la duquesita...⁴⁵

Les loisirs suggèrent un milieu cultivé et, à la fois, le poids des stéréotypes féminins, et une certaine volonté d'émancipation. Le livre est très présent dès les premiers textes, les enfants apprennent très tôt à lire et, ce, dans le cadre familial : la mère apprend à lire à Celia et celle-ci à sa jeune sœur. L'importance de la lecture est d'ailleurs soulignée avec une insistance très didactique dans *Celia madrecita*, où la jeune adolescente s'efforce de convaincre une bonne de son âge de continuer à lire pour ne pas redevenir analphabète :

- P'al caso yo no he ido a la escuela. La señorita Cecilia me ha enseñadu a leer..., peru se me está olvidandu...; Como nunca tengu tiempo de leer!
 - Cuando esté en Segovia te mandaré un libro... Ya que sabes leer es preciso que no lo olvides.
 - P'al caso, señorita, es lu mesmo... A los pobres no nos hace falta saber de letras. Mi padre no sabe...

⁴²*Id.*, p. 101-102.

⁴³*Celia madrecita*, p.158-159.

⁴⁴*Id.* : « El abuelito preparaba la pauta y el punzón, para escribir cuentos para los niños ciegos, que Teresina le dictaba del hermoso libro de Andersen, encuadernado con piel encarnada con cantos dorados », p. 18-19.

⁴⁵*Id.*, p. 50.

Yo me esforcé en explicarle que todos estamos obligados a saber leer, que en los libros lo dice todo...

- Peru, nosotros los pobres...

- Lo que cuentan los libros es para todos, para los ricos y para los pobres, Petruca..., y aún más para los pobres, porque tienen que ganarse la vida...¿Comprendes?

Sí, Petruca entendía, porque yo le expliqué muy largamente que todas aquellas faenas que ella sabía, estaban escritas en los libros con todo detalle, y con las épocas precisas en que debían hacerse... Y que si ella quería hacer un vestido también en los libros se enseñaba a cortar vestidos, y a guisar, y a cuidar a los enfermos... Todo está en los libros... En libros se enseña todo en las escuelas, en los Institutos, en las Universidades...⁴⁶

On peut souligner qu'ici le livre, dans le discours édifiant et paternaliste de Celia, s'agissant des classes modestes, est pris dans sa fonction technique, utilitaire, liée précisément au travail, à l'opposé donc de sa fonction de loisir et de plaisir. Dans d'autres passages du texte, concernant Celia elle-même, il s'agit au contraire de culture littéraire, source de rêves et d'un imaginaire personnel qui conduit le personnage à passer de l'autre côté et devenir à son tour écrivain. Le livre comme création est au cœur de quelques chapitres essentiels de *Celia en el colegio* et le texte lui-même est censé être publié sous le titre de *Celia novelista* :

- ¿Qué está usted diciendo? ¿Pero es que no se le van estas bobadas de la cabeza?

- No, madre. Si son aventuras que he escrito en un libro, con las tapas de piel y las hojas en blanco... Cuando venga mi papá se lo regalaré.

- Su papá preferiría que hubiese escrito en él los problemas de Aritmética y sus oraciones...

¿Qué bobadas se le ocurren a la madre Loreto! Papá me dijo, cuando me regaló el libro : « Para que escribas en él tus fantasías. »⁴⁷

Le livre, écrit durant un été solitaire au pensionnat, est jeté dans un puits par une camarade jalouse. Cet usage du livre par l'enfant dans les premiers volumes est dépourvu de toute visée utilitaire, exprimant en cela, sans doute, la conception de la lecture et de l'écriture propre à Elena Fortún, son refus du scolaire ou du propos édifiant⁴⁸.

Tous ces exemples tirés du texte peuvent amener à une conclusion hâtive : ces textes mettraient en scène, de façon certes idéalisée, une bourgeoisie moderne, européanisée, donnant par ce moyen l'image d'une Espagne peu différente du reste de l'Europe. Or on sait combien, au contraire, les déséquilibres, les évolutions partielles définissent en réalité la situation espagnole de cette époque. Ces notions de déséquilibre, d'inachèvement sont peut-être une clef d'analyse de ces textes au statut si particulier :

⁴⁶*Id.*, p. 197-198.

⁴⁷*Celia en el colegio*, p. 176.

⁴⁸Cela changera d'ailleurs avec le temps, puisque à la fin des années 40, ayant retrouvé la foi, elle publie un Cahier à destination des petites filles préparant leur communion : *El cuaderno de Celia (Primera comunión)* Madrid, Aguilar, 1947.

ces récits pour enfant n'ont pas vraiment pour finalité l'évasion, via le merveilleux ou les voyages extraordinaires, ils ne se prêtent pas plus à la lecture manichéenne et moralisatrice d'autres textes bien connus, comme, par exemple, l'œuvre de la Comtesse de Ségur, dans laquelle la classe qui a des loisirs est représentée dans l'évidence de ses droits et d'une richesse définitive, et où le mal est représenté par le parvenu ou le pauvre peu soumis. La série des *Celia* est peut-être plus proche des modèles anglais, dans la mesure où elle donne la parole légitime à un enfant singulier et donne un poids essentiel à la notion de perte de l'enfance. Elle peut être aussi rapprochée en partie des séries mettant en scène des enfants terribles, comme *Fifi Brindacier*, certes postérieure⁴⁹. Mais la création espagnole a une spécificité : l'évidente empreinte de l'Histoire et l'importance du lien au réel et au réalisme.

Le personnage d'Elena Fortún n'est pas dupe. Comme une petite Persane, Celia dévoile les incohérences et les absurdités du groupe social auquel elle appartient. Par la médiation de l'enfant, le texte met à nu les contradictions d'une société et d'une période. Ces contradictions sont particulièrement sensibles dans ce qui relève des pratiques quotidiennes, telles que les loisirs, réalités sociales dans lesquelles se concentrent les questions du paraître, de la modernité et de la tradition, point d'achoppement de l'Espagne de cette période.

Nous avons jusqu'ici décrit la représentation d'une période cruciale de l'Histoire espagnole, les années 30 et la 2nde République, représentation d'autant plus unique qu'elle était destinée à un public, les enfants, pour qui on va longtemps considérer que le réalisme est inutile, voire dangereux. Il n'est donc pas superflu de rappeler brièvement les grandes lignes de la période, dans les changements réels comme dans les signes de permanence de la tradition.

La fin des années 20 et les années 30 voient l'émergence de ce que certains appellent déjà les « société de masses ». Dans le cas espagnol, l'accélération des changements sociaux, économiques, technologiques ou esthétiques est ressentie par la société espagnole et les observateurs étrangers. La modernité suscite un intérêt collectif, en particulier pour les réalisations technologiques que sont l'électricité ou le cinéma. Même si cette modernisation concerne une population réduite de privilégiés, les voyages, les vacances sur les côtes sont des pratiques qui gagnent un public plus nombreux. Ces changements sont soulignés par les premières politiques sur le Tourisme, à la fin de la Dictature de Primo de Rivera.

Le rôle des médias est particulièrement intéressant, dans la mesure où la modernité, qui passe, pour une part fondamentale, par le loisir moderne, est, dans le cas espagnol,

⁴⁹ Astrid LINDGREN, *Pippi Langstrumpf*, (titre français : *Fifi Brindacier*), 1945.

tout particulièrement une représentation. Les révolutions esthétiques, techniques, les changements dans la vie quotidienne ou les mœurs sont médiatisés et surtout amplifiés par les représentations qu'en font la presse, la littérature ou l'affiche, la décoration, la mode ou le sport. Les revues, en particulier féminines, la publicité, élaborent une Espagne moderne, « européenne », modernité certes réelle, mais limitée aux grands centres urbains et à certains groupes sociaux : villes électrifiées, développement timide du téléphone, du réseau ferroviaire, du nombre de voitures. Madrid, au centre des récits d'Elena Fortún, représente cette image de modernité : cinémas de Callao, grandes avenues, orchestres de musiciens noirs, cafés.

Les loisirs de la plage et la pratique, très présente dans les textes, de la villégiature, restituent cette progressive européisation de la société, dont il faut toutefois situer les débuts bien avant la période en question. Avec un décalage évident par rapport à l'Angleterre ou la France, l'Espagne au XIX^e siècle, du moins ses classes aisées, découvrent la villégiature balnéaire. Biarritz, lancé par l'Impératrice Eugénie, est devenue une destination internationale, en particulier pour l'aristocratie espagnole. Santander et Saint-Sébastien deviennent ensuite des lieux de distinction pour une aristocratie rapidement imitée par la bourgeoisie. Au cours des années 20, les institutions liées au Tourisme ont été créées. Les premiers éléments datent en réalité des débuts du règne d'Alphonse XIII. En 1911, avait été créé le Commissariat Royal dont le but était le développement du tourisme, un tourisme culturel et une ébauche de tourisme naturel ou vert, dans lequel l'influence de la Institución de Libre Enseñanza est importante. Cette première planification s'accompagnait d'une première structuration des moyens de transport, points critiques du pays. Au début des années 20, l'image va jouer un rôle décisif avec les affichistes, la presse, les différentes expositions. Le patrimoine national est restauré et adapté, avec, par exemple, la naissance des premiers « paradores ». Mais la planification vraiment professionnelle commence en 1928, avec la création du « Patronato de Turismo », ce qui coïncide avec la période qui nous concerne.

Ces tentatives d'organisation se font dans une période où le tourisme commence à ne plus concerner exclusivement la « classe de loisir », il existe ainsi un tourisme balnéaire populaire, par exemple en Catalogne, tourisme souvent de proximité, lié par exemple à ce qu'on a appelé les « trenes botijo », sur les côtes ou autour de Madrid.

La valeur de distinction reste cependant très sensible dans les textes d'Elena Fortún, à travers les réflexions des enfants ou de certains personnages ; ainsi, la Côte d'Azur demeure le lieu paradigmatique d'une classe cosmopolite, destiné à faire rêver dans la littérature comme au cinéma. Mais on perçoit aussi, derrière ces pratiques mondaines un peu convenues qui renvoient précisément à des lieux communs, la réalité de nouveaux

comportements privés, en ce qui concerne, par exemple, le corps ou l'hygiène. Le corps est un des territoires essentiels de la modernité, il rejoint les domaines du loisir comme de la santé, dont les liens vont devenir étroits.

Le tennis a bien une place particulière dans l'esthétique et l'imaginaire social de la période, et participe aussi de la régénération du corps et, surtout, du changement du corps féminin. Si les progressistes défendent le sport féminin, les plus conservateurs établissent un lien coupable entre sport et virilisation, l'inquiétude morale et idéologique se dissimulant ainsi derrière le discours médical.

Le sport s'introduit en Espagne à travers l'influence des modèles étrangers ; les sports d'équipe, tout comme le tennis, apparaissent dans les médias et font l'objet d'une pratique variable et encore réduite selon les classes et les régions. Le tennis est le sport « distingué » et qui, en quelque sorte, « distingue ». L'esthétique et la mode ont un rôle essentiel dans la diffusion d'un sport qui représente un certain « glamour ». Il y a bien sûr des figures étrangères comme Suzanne Lenglen, mais il faut aussi rappeler que l'Espagne a une figure mythique de ce sport : Lili Álvarez (1905-1998). C'est une vraie star de la période, représentation presque caricaturale de ce cosmopolitisme d'avant-guerre : née en Italie, élevée en Suisse puis sur la Côte d'Azur, elle fréquente l'aristocratie et ce qu'on appellerait aujourd'hui la « jet set ». Elle devient célèbre pour sa pratique de divers sports : patinage sur glace, équitation et, surtout, pour ses médailles dans les compétitions de tennis. Sa participation à trois finales de Wimbledon, en 1926, 1927 et 1928, puis sa victoire en double à Roland Garros, en 1929, en font un modèle social⁵⁰. Ses tenues blanches, sa coupe à la garçonne font rêver. Il faut souligner que si la pratique reste exceptionnelle, limitée à une classe bourgeoise aisée, l'esthétique de ce sport, comme d'autres, peut avoir eu une diffusion bien plus grande.

Cette situation espagnole des loisirs et donc du tourisme suggère des différences non pas qualitatives avec les autres sociétés, mais quantitatives, dans la mesure où les loisirs concerneraient une part plus réduite de la société. Une des causes de cette présence moindre du loisir dans la société espagnole est peut-être dans la part inférieure des congés par rapport au reste des pays européens⁵¹. Le dimanche chômé est accordé dans le monde industriel en 1904, les vacances estivales restent le fait d'une haute bourgeoisie, des fonctionnaires – 15 jours leur ont été accordés en 1918 –, des militaires et des professions libérales. Mais ces vacances sont devenues progressivement une

⁵⁰Lili Álvarez a un parcours intéressant où se mêlent le romanesque et la politique. Après l'avènement de la République, elle se lance dans le journalisme politique. Elle épouse, en 1934, un aristocrate français, s'en sépare en 1939, rentre en Espagne en 1941, mais rompt avec les structures sportives du Régime après avoir dénoncé le machisme des responsables. Elle amorce dans les années 60 un étrange chemin vers le féminisme et le catholicisme social.

⁵¹Jorge URÍA, « El nacimiento del ocio contemporáneo. Algunas reflexiones sobre el caso español », in *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2004, p. 347-382.

revendication dans toute l'Europe durant la période qui nous concerne ; la République a accordé sept jours de congés payés le 21 novembre 1931, bien avant la France donc ; l'Autriche, la Finlande, l'Italie, la Suisse, la Suède, l'URSS l'avaient fait entre 1919 et 1925.

Ce temps libre n'est vraiment acquis pour la consommation de loisirs que lorsqu'il y a essor des revenus. Cette impression s'affirme durant les années 20, ce qui est palpable dans les premiers volumes de *Celia*. Au début des années 30, certains changements se confirment, l'alphabétisation progresse et favorise l'expansion de l'édition, qui durant la période s'efforce d'ouvrir de nouveaux marchés plus populaires. Il s'agit donc d'une période complexe, où coexistent des réalités très diverses, et plus que la restitution littérale de la réalité, « Celia » restitue cette atmosphère par petites touches, où l'humour et la dérision sont essentiels.

Les anecdotes, allusions ou épisodes plus longs présents dans les textes examinés restituent certains aspects du pays, cette sensation d'entre-deux qui se dégage de la fin des années 20 et du début des années 30. Le personnage central s'inscrit dans un milieu bien particulier, au cœur, précisément, de cette ambiguïté. Les détails et les situations présentent une bourgeoisie aisée : appartements vastes et confortables, domesticité nombreuse — gouvernantes anglaises ou françaises pour Celia —, dépenses vestimentaires, voitures, voyages lointains. La sociabilité urbaine (Madrid, Paris) ou de villégiature (Santander, Côte d'Azur) suggère l'aisance financière. Le père semble dans les affaires, mais se retrouve ensuite simple avocat salarié dans une étude. Car la fortune est fluctuante, les différents membres de la famille ne jouissent pas tous de la même aisance financière. Certains semblent rentiers, comme l'oncle Rodrigo, revenu du Maroc avec un jeune domestique indigène, le grand-père paternel, un ancien général, est propriétaire terrien dans un village près de Ségovie. L'aisance économique que l'on perçoit dans les premiers volumes semble correspondre à la réalité de la fin des années 20, mais la fragilité de cette opulence est déjà dans *Celia, lo que dice* :

Papá y mamá hablaban sentados en la terraza, y yo jugaba a hacer casitas a su lado.
 - Este año hemos gastado mucho – decía papa. El viaje a París y la estancia en Suiza han subido un pico ...
 - He tenido yo la culpa, contestaba mamá. La visita a los modistos me hizo perder un poco la cabeza... Luego, tú me animabas a comprar...
 - ¡Claro, mujer! Y estoy muy contento de que lo hicieras. ¡No faltaba más!... Ahora llega el invierno y normalizaremos los gastos y el trabajo... ¡Hay que trabajar de firme!...⁵²

⁵²*Celia, lo que dice*, p. 182. Pleine de bonnes intentions, Celia décide de partir travailler comme servante dans une ferme des environs.

Ces difficultés économiques sont explicites dans *Celia madrecita*, après la catastrophe familiale de la mort de la mère, et s'exprime par la voix de commères malveillantes, lors du mariage d'un oncle :

- El general tampoco tiene nada, y el chico acaba de conseguir un destino. En el invierno murió una hija... que ha dejado cuatro... El marido se arruinó en malos negocios... Están con el agua en el cuello...⁵³

L'aisance sociale des personnages est donc évidente dans les trois premiers volumes de « Celia », ainsi que dans la série *Cuchifritín*, frère de Celia ou de la cousine *Matonkiki*, mais le thème de l'argent est présent dès le début, dans les inquiétudes du père, ou les références aux classes plus défavorisées. Avec *Celia madrecita*, l'argent et la satisfaction des besoins les plus essentiels deviennent la question centrale, comme dans *Celia en la Revolución*, où la faim est omniprésente, ou dans *Celia institutriz en América*, qui raconte l'exil en Amérique du Sud.

Mais l'argent n'est pas le seul élément qui caractérise cette bourgeoisie. Un certain nombre d'éléments plus ou moins vagues rendent compte d'orientations idéologiques, de choix culturels qui définissent une bourgeoisie cultivée, plutôt humaniste et tournée vers le monde extérieur. Si ces détails sont comme semés dans les premiers volumes, ils deviennent explicites dans le volume *Celia madrecita*, où les conflits sociaux et politiques surgissent au détour d'une conversation ou d'une rencontre, et qui s'achève sur une remarque inquiète sur le 18 juillet. Naturellement, *Celia en la revolución* pose un problème à part, par le décalage chronologique entre écriture et publication, mais il est bon de rappeler qu'il est écrit très peu d'années après le traumatisme de la guerre et de l'exil.

Parmi les éléments qui permettent de désigner une classe précise, le rôle des femmes et, surtout, leur nouveau rapport à la culture sont particulièrement évidents dans les textes. La bourgeoisie favorable à la République est aussi celle des membres du Lyceum⁵⁴, d'une sociabilité nouvelle, extérieure au foyer et à l'Église. Ce Lyceum Club de Madrid, dont Elena Fortún était une des premières membres, créé selon le modèle anglais, était dans son projet destiné à accueillir les femmes mariées qui s'ennuyaient chez elles, voulaient sortir et s'investir ailleurs que dans les bonnes œuvres. La structure fut moquée par les conservateurs, vilipendée par la presse ou les autorités religieuses qui, en réalité, se montraient fort perspicaces, puisque les noms de toutes les femmes les plus actives politiquement et intellectuellement, les plus créatives aussi, se retrouvent sur les listes du Lyceum : María Lejárraga, Margarita Nelken, María de Maeztu, Clara

⁵³*Celia madrecita*, p. 67.

⁵⁴*Celia, lo que dice*, p. 64 : « tomar el té con mis amigas del Lyceum ».

Campoamor, Zenobia Camprubí, Victoria Kent, María Teresa León, et un certain nombre de femmes moins célèbres, mariées aux intellectuels et personnalités de l'époque⁵⁵, ce qui d'ailleurs peut conduire à penser que le Lyceum avait sans doute aussi une fonction de distinction.

Cette atmosphère à la fois culturelle et féministe eut sans doute un rôle décisif dans le passage à l'écriture d'Encarnación Aragoneses, mais elle est aussi évidente dans les aspirations professionnelles de Celia adolescente ou des jeunes filles de la partie de tennis : « Hablamos. Cocucho estudiaba el último de bachillerato. Sólo le faltaban dos asignaturas que pensaba aprobar en septiembre. Lolín sería médico. Finita estudiaba en San Fernando y sería pintora »⁵⁶.

L'éducation est un des domaines où ce libéralisme est particulièrement présent, même si, à plusieurs reprises, Celia se retrouve dans des pensionnats religieux ; on la voit aussi dans une école française⁵⁷, et son frère est éduqué en France puis en Angleterre. Il est bien sûr encore difficile de faire ici la part entre souci de distinction et aspiration à une autre éducation. Toutefois, le texte est émaillé de remarques moqueuses ou critiques à l'égard de l'enseignement des religieuses. Le début de *Celia madrecita* est clair, puisque le personnage doit arrêter ses études pour s'occuper de ses sœurs : « Lloré sobre mis catorce años, que habían sido felices hasta la muerte, mis tres cursos de Bachillerato, que consideraba perdidos, y los pájaros de mi cabeza, que aleteaban moribundos... »⁵⁸.

Plus loin, une brève remarque sur l'Instituto San Isidro, où elle préparait son Bachillerato est intéressante, puisqu'il pourrait s'agir d'un établissement lié à l'Institución Libre de Enseñanza, le célèbre Instituto-Escuela⁵⁹, où, d'ailleurs, les fils de l'auteur firent leur scolarité. L'abandon des études est vécu, par la jeune fille et par sa famille, comme un sacrifice douloureux et non comme une évidence, de même que les aspirations professionnelles de Celia sont exprimées avec naturel, bien qu'elles soient plus ou moins comprises selon les interlocuteurs :

Curra y Milagros se hicieron mis amigas.

- ¿Pa qué estudias? –querían saber-. ¿Estudias pa maestra?

- No. Ahora hago el Bachillerato, y luego haré Filosofía y Letras y tal vez Derecho, y seré bibliotecaria o abogada...

⁵⁵Concha FAGOAGA , « El Lyceum Club de Madrid, élite latente », in Danièle BUSSY-GENEVOIS (Coord.), *Les Espagnoles dans l'histoire...*: le Lyceum fut d'ailleurs ironiquement surnommé le « club de las maridas ».

⁵⁶*Celia madrecita*, p. 192.

⁵⁷*Celia, lo que dice*, p. 202.

⁵⁸*Celia madrecita*, p. 7-8.

⁵⁹Antonio MOLERO PINTADO, *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 111.

- ¡Qué cosas, mujer!⁶⁰

Cependant, c'est dans les volumes postérieurs à 1939 que s'expriment plus clairement le choix républicain et les convictions de la famille Gálvez de Montalbán, d'une partie du moins de la famille. Au tout début de *Celia en la Revolución*, le grand-père apprend avec indignation, par le journal, le soulèvement militaire du 18 juillet. Ancien militaire, il refuse de légitimer l'action de l'armée et donne des armes aux gens du village. Il est exécuté par des rebelles au début du roman, en criant « ¡Viva la libertad! »⁶¹. Le père, que toute la fratrie doit rejoindre à Madrid, en traversant une Castille chaotique, s'est engagé dans l'armée républicaine. Les valeurs de cette bourgeoisie éclairée se retrouvent aussi dans les initiatives prises pour aider la population ; ainsi Celia participe à la création d'une crèche, dans un couvent réquisitionné, avec Laurita de los Ríos, « hija del ministro » et Isabel García Lorca⁶². Ce procédé d'apparition de personnages réels se répète dans la scène où Celia est reçue par l'éditeur Aguilar⁶³ et sa femme française⁶⁴, présentés comme des amis.

Il est difficile aujourd'hui de séparer radicalement les volumes écrits sous la République et le texte « oublié », *Celia en la Revolución*. La continuité est évidente d'une période à l'autre, si ce n'est que ce qui était implicite dans la période d'avant-guerre, se révèle face à la guerre ; ainsi la tolérance paisible du père devient, avec la guerre, indignation à l'égard des appuis fascistes ou lyrisme pour parler d'une école pour le peuple⁶⁵. L'expérience de la guerre, dans *Celia en la revolución*, semble révéler les valeurs idéologiques d'une classe, avec ses limites et ses absolus : une façon de parler en creux de la période précédente.

Carmen Martín Gaité insiste dans sa préface au premier volume réédité, *Celia, lo que dice*⁶⁶, sur sa valeur de portrait social d'une époque :

Pero junto a estos pequeños fallos, comunes a muchos creadores de protagonistas que reaparecen una y otra vez, se acusa el vigoroso pulso de una novelista capaz de captar los contrastes de un mundo como el de la burguesía ilustrada madrileña de comienzos de los años

⁶⁰*Celia madrecita*, p. 49.

⁶¹*Celia en la Revolución*, p.15-16, p. 22.

⁶²*Id.*, p.85.

⁶³Miguel Aguilar joue un rôle essentiel dans la modernisation de l'édition et de la diffusion du livre en Espagne, ses mémoires expriment clairement ses positions de bourgeois éclairé et libéral. Son engagement politique s'explique par ses origines modestes. Aguilar Muñoz, Manuel, *Una experiencia editorial*, Madrid, Aguilar, 1972.

⁶⁴*Celia en la Revolución*, p. 268.

⁶⁵*Id.*, p. 130 : « El pueblo quiere escuelas para sus hijos... No míseras escuelas, sino la escuela única ? [...] Eso queremos, eso, tú y yo para el pueblo, y eso le hubiera dado la República... y esa esperanza viene a quitársela esta revolución de aristócratas y de lacayos... ».

⁶⁶*Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza, p. 36-37.

treinta, donde junto a las innovaciones de lo « moderno » opuesto a lo tradicional, empezaban a insinuarse las reivindicaciones de la clase obrera predicadas por el naciente socialismo⁶⁷.

Elle insiste à la fin du prologue :

Quien quiera entender cómo eran los usos y costumbres de la burguesía en los años anteriores a la guerra civil, tendrá que acudir como testimonio de primera mano a las aventuras de esta niña rebelde, que siempre prefirió el trato con los niños de la calle al de las monjas o las compañeras del colegio, que habrían de convertirse con los años en las señoritas bienpensantes de *Entre visillos*⁶⁸.

Plus que les discours ou les pratiques économiques, c'est dans les loisirs, dans l'espace comme dans les usages du quotidien, que semble se matérialiser l'idée d'une modernité problématique qui pourrait être au cœur de cette bourgeoisie dont parle Carmen Martín Gaité. L'un des problèmes est peut-être le rapport aux classes populaires et aux loisirs dits populaires.

Le discours sur ceux-ci passe assez souvent par la médiation de l'enfant qui en reprenant le discours adulte, délégitime celui-ci. Dans ce discours, le populaire est synonyme de vulgaire, « ordinario », alors que dans la perception du narrateur enfant, il a un charme certain, comme on le voit dans l'épisode du Carnaval au « ventorro del tío Juan »⁶⁹, ou dans son goût pour les promenades avec la fille du « portero ». En d'autres occasions, au contraire, le procédé de l'incompréhension enfantine permet la critique, par exemple, d'un des grands loisirs populaires, la corrida :

Corriendo, corriendo, llegamos a una casa muy grande, toda encarnada y redonda como un castillo... Alrededor había muchos coches y mucha gente...

- ¿Qué pasa?

- Nada, que hay corrida.

- ¿Qué es eso?

- ¡Chica, a ti, en sacándote de las hadas, no sabes nada!

En una puerta muy grande había muchos chicos mirando por las rendijas. Yo también miré... Primero no veía nada, después vi un patio y unos caballos tirados en el suelo, que echaban sangre [...]

Yo encontré una rendija desde donde se veía mucha sangre y unos diablos colorados que iban y venían..[..]

- ¿Qué pasa? pregunté al chico que había a mi lado.

- ¡Anda ésta, qué pasa! Pues que han matado al sexto, so panoli y aplauden.

- ¿Están matando ahí dentro?

- No, no están matando, ya han acabado, y ahora se van.

- ¡Madre mía! ¿Dónde estaba yo?⁷⁰.

⁶⁷Carmen MARTÍN GAITE, prologue à *Celia, lo que dice*, p. 36.

⁶⁸*Id.*, p. 37.

⁶⁹*Celia, lo que dice*, p. 58.

⁷⁰*Id.*, p. 85-86.

Dans *Celia en el mundo*, Celia insiste pour aller au « monte », confondant le « Monte de Piedad » avec la campagne⁷¹ ; c'est l'occasion de recréer l'atmosphère populaire des trains. L'opposition la plus significative est celle entre maison du « pueblo » et villégiature élégante. La maison familiale comme lieu de vacances est présentée comme un pis-aller, une menace pour l'enfant turbulent⁷². Mais lorsque le budget familial, trop sollicité par les séjours en France ou en Suisse, faiblit, la famille doit se résoudre à y passer des vacances⁷³. Curieusement, les enfants sont souvent laissés à « la sierra » pour leur santé, tandis que les parents repartent pour Paris. Mais la maison familiale, comme le village d'origine prennent tout leur sens à la fin de *Celia en el mundo*, où Celia, après avoir « pratiqué » le Madrid mondain, la Côte d'Azur, un château français, après une dernière aventure dramatique, est ramenée en Espagne par son père après la déclaration suivante :

Esto ya ha pasado, Rodrigo, y no hay que lamentarse más... Tú no puedes seguir ocupado de la niña toda la vida, ni debiste traerla aquí... Porque no anduviera de un lado a otro la deje yo en el colegio de las madres. [...] Ahora nos iremos a España, donde quiero que se eduque. Me parece ya demasiado revoltijo de idiomas y harto cosmopolitismo el de esta criatura...⁷⁴

Le passage semble marquer les limites de la modernité de ce milieu pour ce qui est de l'éducation. Les épisodes de ce volume sont riches en juxtapositions : les enfants ont un projecteur de cinéma et des films qui leur servent à organiser une séance de cinéma payante, mais, quelques pages plus loin, les plaisirs d'une « romería » sont longuement évoqués, tandis que Celia s'initie aux travaux d'aiguille, d'ailleurs avec la plus mauvaise volonté du monde, ce qui la distingue des petites filles modèles qu'on rencontre dans la littérature de la période. Ce goût de l'Espagne traditionnelle, non dénué de pointes satiriques, se retrouve dans un épisode de *Celia y sus amigos*⁷⁵, avec la description d'un train rempli de paysans et d'une autre « romería » en famille⁷⁶.

Les contradictions se précisent au fur et à mesure qu'avance la décennie ; dans *Celia madrecita*, le grand-père somme Celia d'oublier ses rêves d'études, mais ce grand-père irascible et apparemment conservateur est aussi un général à la retraite qui s'insurge contre le coup d'Etat de juillet 36, et meurt dignement après la victoire des rebelles dans le village.

⁷¹*Celia en el mundo*, p. 62.

⁷²*Celia, lo que dice*, p. 89.

⁷³*Id.*, p. 123.

⁷⁴*Celia en el mundo*, p. 203-204.

⁷⁵*Celia y sus amigos*, p. 89.

⁷⁶*Id.*, p. 95.

D'autres effets de tension et de contradiction sont sensibles au sein même de la famille élargie, comme si celle-ci devenait progressivement le reflet d'une bourgeoisie espagnole déchirée. Déjà sensibles dans les premiers volumes où les oncles, tantes et parents de Celia s'affrontent parfois sur des questions d'éducation ou de mode de vie, les oppositions avec *Celia madrecita* deviennent plus affirmées : rapport à l'argent ou aux convenances sociales, importance de l'éducation ou indifférence à la culture. Les conflits familiaux, comiques ou aigres sont traités le plus souvent sur le mode humoristique, mais révèlent une tension croissante, bien différente de la période optimiste et plus légère de *Celia, lo que dice*⁷⁷.

La rupture est définitive à la fin du volume *Celia en la Revolución*, lorsque, sur le point d'embarquer à Valence pour l'exil, Celia découvre les vrais sentiments de ceux qu'elle considérait comme des proches :

Se rien de mi estupor.
 - ¡Pero no hagas caso, muchacha, de esa vieja loca! ¡No hagas caso...! ¡Claro que eres nuestra enemiga... !
 - ¿Yo?
 - Sí, tú, mosquita muerta, tú, dice Marcela, riendo. ¿ Es que no eres enemiga de Franco ? Pues nosotros somos sus amigos....y mucho más desde que sabemos que va a venir...
 Se rien ante mi cara de asombro. [...]
 ¡Mentían antes! ¡Mentían por miedo! El pueblo les fusilaba porque sabía que mentían...⁷⁸

Ces aspects peuvent sembler nous éloigner du sujet, mais il est apparu progressivement que les loisirs, dans les pratiques comme dans le discours élaboré à leur sujet, recouvrent des enjeux sociaux et politiques cruciaux. Ces loisirs, dans la mesure où ils engagent, à la fois, une vision de l'autre, autre pays ou autre culture, et une conscience de soi et de la tradition, sont le moyen d'élaborer une image de soi comme classe sociale et comme pays. Les plages élégantes, Juan-les-Pins, les voyages en Chine, les promenades sur la Seine construisaient la vision cosmopolite, moderne d'une famille madrilène du début des années 30, avec un contrepoint certes burlesque et folklorique — vieilles nourrices andalouses, bonnes ignorantes, religieuses sévères —, mais qui renvoie clairement à l'autre Espagne, celle de la tradition méfiante et conformiste. Le jeu autour de ces deux aspects est cependant moins manichéen qu'il n'y paraît et ce mélange de « costumbrismo » réaliste et d'une modernité légère est peut-être l'essence même du long succès d'Elena Fortún. Contrairement à l'affirmation de

⁷⁷*Celia en la Revolución*, écrit en 1943, concrétise cette crispation à travers une rupture qui est plus que familiale. La tante Julia, personnage conservateur qui apparaît depuis *Celia, lo que dice*, affirme son soutien au soulèvement, son fils est membre de la Phalange et est exécuté une nuit à Madrid ; la tante Julia disparaît un soir, sans doute victime du même sort. Au même moment, une partie de la famille se trouve déjà par hasard en Argentine, on les retrouve dans l'étrange objet littéraire qu'est *Celia institutriz en América*, 1944.

⁷⁸*Celia en la Revolución*, p. 299.

Carmen Martín Gaité qui y voit un document essentiel sur cette société de la République, il nous semble plus exact d'y voir une mise en scène, une représentation de la période par un auteur lié émotionnellement et idéologiquement à ses valeurs. Malgré l'abondance des détails réalistes, à la lecture, on a souvent l'impression d'une Espagne moderne rêvée. Le corpus ne peut certainement pas être une source objective d'information sur ce que pouvaient être les loisirs de la période, mais doit être interprété comme la construction d'une certaine Espagne, fiction dans laquelle les loisirs sont un élément essentiel.

Ces loisirs ne sont jamais vierges de sens et de connotations, ils servent ici à rêver une Espagne moderne et libérale, soucieuse de son esthétique. La plage élégante, le cinéma, la promenade en voiture disent une classe privilégiée, mais, au-delà de la distinction sociale, ces pratiques — dans lesquelles les enfants commencent à jouer un rôle —, suggèrent plus que la modernité, la « normalité » désirée du pays dans ce domaine. Racontés, mis en scène, et même moqués, les usages du loisir sont un moyen d'affirmation de valeurs.

Il est important de rappeler ici quel est le support de cette affirmation : le livre pour enfant, loisir lui-même en expansion durant la période. Le livre pour enfant reste une pratique limitée à une classe, pas seulement aisée, mais aussi cultivée, celle qui, d'une certaine façon, arrive au pouvoir avec la 2nde République. Dans les années qui ont précédé celle-ci et durant la République elle-même, la production destinée à ce public a d'autant plus augmenté qu'il y a eu, à partir de 31, une ébauche de campagne des associations d'éditeurs et du pouvoir politique en faveur de la lecture des enfants⁷⁹. Elena Fortún a joué d'ailleurs un rôle essentiel dans ces Salons du Livre et autres présentations publiques.

Bien sûr, le taux d'analphabétisme reste important, et ces ouvrages ne touchent qu'une minorité d'enfants, mais ceux-ci sont ceux d'une minorité active, qui voudrait modifier le pays en profondeur. Le livre pour enfant a donc un statut particulier, une double fonction d'évasion et de formation des jeunes lecteurs. Les modèles sont étrangers, anglais et français. À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, les auteurs ont mis en scène la bourgeoisie (*Alice au Pays des Merveilles*, 1865, *Peter Pan*, 1911, *Mary Poppins*, 1934), non pas avec une volonté réaliste, mais en insistant sur le pouvoir de l'absurde et du merveilleux⁸⁰. En France, la Comtesse de Ségur crée, à la fin du XIXe siècle, une comédie humaine à l'échelle des enfants, où la grande bourgeoisie côtoie la noblesse, dans une description minutieuse de leur vie quotidienne et donc de leurs valeurs.

⁷⁹María Luz MORALES, *Libros, mujeres, niños*, Barcelone, Cámara Oficial del Libro, 1928.

⁸⁰Elena Fortún travaille aussi cette veine dans ce qui est censé être l'œuvre de Celia : *Celia novelista*.

Celia se distingue cependant, à la fois, par le « costumbrismo » et une distance moqueuse envers ce monde, spécificités qui donnent leur identité au texte espagnol. Le rapprochement avec les modèles anglais permet d'apporter quelques éléments révélateurs du cas espagnol. Si l'on examine le cas anglais, la classe aisée en est le cadre principal dont les enfants protagonistes s'évadent via le rêve ou un passeur comme Peter Pan. C'est un milieu et une classe solidement installés, présentés comme un monde à fuir. Celia tente aussi l'évasion dans différents épisodes : elle se transforme en fée, essaie de s'enfuir avec des artistes ambulants ou écrit un livre d'aventures fantastiques, mais une différence radicale s'impose. Le manque de certitude ou d'assurance de cette classe aisée libérale espagnole limite d'une certaine façon la voie de l'évasion. Elena Fortún crée en réalité un personnage enfantin dans une société fragile, où coexistent l'Espagne traditionnelle et l'aspiration à la modernité.

Celia est peut-être, donc, un instrument didactique dans la diffusion d'un modèle social et culturel, mais ces textes sont aussi intéressants par un deuxième niveau qui nuance l'effet de modèle, dans son regard moqueur ou perplexe sur les mondaines madrilènes, les voyages en train, les thés dansants. Ce qui semble s'imposer, c'est une sorte d'inquiétude, de renversement toujours possible du sens de ces loisirs ou des pratiques quotidiennes, qui peuvent toujours tourner à la catastrophe ou mettre en danger l'enfant. Les loisirs expriment donc cette inquiétude liée à la modernité, inquiétude qui semble beaucoup moins forte dans les livres pour enfants du Nord de l'Europe. Il est intéressant ici de rappeler comment la longue villégiature avec l'oncle Rodrigo, les voyages, les rencontres dans *Celia en el mundo* déclenchent chez celle-ci une vraie maladie qui rend nécessaire, pour le père, le retour à l'ordre et à la paix espagnole.

D'une certaine façon, cet échec du monde d'Elena Fortún se retrouve dans l'arrêt brutal, puis le retard évident du développement des loisirs et du tourisme. Ce dernier ne connaît un redémarrage qu'à la fin des années 50, avec le changement de politique économique du Régime. Dans d'autres aspects des loisirs, les influences changeront après la Guerre Civile, le modèle américain prenant en partie la place des modèles français ou anglais, en particulier pour les classes supérieures. Cette évolution n'est d'ailleurs pas strictement espagnole. Dans le reste de l'Europe aussi, certaines pratiques vont disparaître avec les changements sociaux issus de la 2nde Guerre Mondiale, une certaine classe de loisirs va changer ou même disparaître. Mais la spécificité espagnole était dans l'ambivalence culturelle de cette classe, qui rendra ses choix difficiles dans l'affrontement de la Guerre Civile.

L'évolution du livre pour enfants après 1939 suggère, pour finir, quelques remarques. Le discours officiel du nouveau régime s'impose là aussi naturellement,

avec ses intentions d'édification et d'orientation idéologique. C'est un terrain d'affrontements répétés pour les deux groupes qui aspirent à la domination idéologique, la Phalange et l'Église. La deuxième finit par l'emporter. La plupart des ouvrages d'Elena Fortún sont réédités, elle reste, en effet, en relation avec l'éditeur Aguilar depuis son exil à Buenos Aires. Ses œuvres publiées après la guerre sont parfois très différentes des précédentes, comme *Celia se casa*, de 1950, d'une mièvrerie étonnante. D'autres personnages et auteurs surgissent, souvent très proches du modèle qu'était *Celia*, ainsi *Antoñita la Fantástica*, de Borita Casas, bien plus respectueuse des convenances et des réalités sociales. Surtout, certains thèmes et genres dominant ; le merveilleux mièvre ou l'autre tradition convenue de la littérature pour enfants, le monde rural idyllique et « authentique ». Le sentimentalisme et le discours moralisateur dominant jusqu'au moment d'une certaine renaissance, dans les années 60. Il est intéressant cependant de souligner que la littérature pour enfants, dans les années 40 et 50, est aussi le refuge d'un certain nombre d'auteurs que leur appartenance à la République avait laissés hors des secteurs de la culture officielle. Ce sont souvent des femmes, qu'on retrouve aussi dans la presse féminine, comme María Luz Morales ou Matilde Ras, qui vont se consacrer à l'écriture ou à la traduction d'œuvres pour la jeunesse.

Dans ce nouveau contexte, les loisirs ont une place problématique dans les représentations destinées aux enfants et, ce, peut-être, pour des raisons idéologiques liées à la nature du régime. La représentation des loisirs ne peut s'entendre que dans une écriture relativement réaliste, or cette représentation pose inévitablement les questions de l'oisiveté et du travail, du temps et de l'argent, donc des différences sociales, notions que la censure voit d'un mauvais œil dans les textes pour la jeunesse. Les « tebeos » sont peut-être une exception, dans la mesure où le traitement humoristique, parfois féroce, semble avoir échappé à la censure jusqu'à environ 1958. De même, des loisirs trop hédonistes ne peuvent avoir de représentation innocente face au discours moralisateur porté par une Eglise omniprésente, les loisirs sont confondus avec l'oisiveté, et donc considérés comme néfastes, en particulier s'agissant de l'enfant et, plus que tout, de la petite fille. Et l'on repense ici à *Celia*, obligée de broder au lieu de rêver ou de lire, ou qui, lorsqu'elle annonce qu'elle va écrire « sus fantasías » dans le cahier offert par son père, se voit conseillée par une religieuse d'y recopier plutôt des prières ou des exercices de calcul.

Ce corpus s'inscrit donc dans l'Histoire à plusieurs titres ; dans l'Histoire sociale et culturelle, dans celle des pratiques quotidiennes, mais aussi, à travers l'élaboration d'un personnage dans la durée, dans l'Histoire politique du pays : aisance économique,

agitation sociale⁸¹, guerre, fin du monde de la République, exil politique des élites comme des masses de cette République. Il est intéressant de voir combien des éléments a priori « périphériques » (la représentation des loisirs, le livre pour enfants) peuvent renvoyer à des réalités et des problématiques beaucoup plus générales. L'examen de ces documents apporte des éclaircissements sur l'intégration espagnole aux pratiques sociales et aux modèles européens, mais ouvre aussi quelques pistes sur les valeurs d'une période que le franquisme va s'efforcer d'effacer. Plus que ne le ferait peut-être un roman « traditionnel », c'est-à-dire destiné aux adultes, le monde d'Elena Fortún offre une représentation des années de la République d'autant plus riche d'informations pour l'élaboration d'une histoire culturelle que ces textes étaient destinés à un public en formation, ces enfants de la République, au cœur des aspirations pédagogiques des dirigeants et des intellectuels de la période.

⁸¹*Celia madrecita*, « El sol subía de prisa, iluminando el campo. Encontrábamos labradores que segaban los trigos y se paraban a ver pasar el tren... Luego hacían un gesto extraño; levantaban el puño cerrado, mirando hacia nosotros... ¿Lo harían todos? Sí, casi todos. [...] Cerca de una estación, un grupo de hombres extendió de pronto la mano, como si quisiera saber si llovía...

- ¿Por qué hacen eso, papá?

- Saludan... cada uno según su ideología... o según la de otros... Están los ánimos a toda presión, como una caldera próxima a estallar... », p. 201.