

## L'Espagne vidée de ses récits : pourquoi jeter Attila au fond du puits ?

PASCALE PEYRAGA  
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

**Résumé.** *El niño que robó el caballo de Attila* relate la survie de deux frères jetés au fond d'un puits, cet espace symbolique où s'exacerbent les relations familiales et qui métaphorise le retour vers des temps originels. Ce bref récit, réponse à la crise des sociétés occidentales, remet en question les textes mythiques érigés sur la violence et leur oppose le récit fondateur d'un nouvel être ensemble basé sur la responsabilité et sur l'alliance fraternelle. Par cette promotion des récits individuels qui réélaborent un passé lacunaire, Iván Repila rejoint l'une des définitions de l'« Espagne vide » donnée par Sergio del Molino lorsqu'il évoque, au-delà du phénomène d'exode rural des années 60, la représentation poétique d'une Espagne ne persistant que dans les mythologies familiales des émigrés et de leurs descendants. Les deux écrivains rappellent, à leur façon, la nécessité de substituer à des mythes imposés des récits personnels, des imaginaires instituants garants d'une connexion authentique entre les Espagnols et leur terre natale.

**Mots clefs :** récits fondateurs, mythe, Genèse, Espagne vide, filiation

**Abstract.** *The Boy Who Stole Attila's Horse* relates the survival of two brothers thrown into the bottom of a well, this symbolic space where family relationships are exacerbated and which metaphorises the return to original times. This brief story, written in response to the crisis of Western societies, challenges myths based on violence, and opposes them the founding story of a new being together based on the fraternal alliance. Through this promotion of individual stories that re-elaborate an incomplete past, Iván Repila joins one of the definitions of "empty Spain" given by Sergio del Molino when he evokes the poetic representation of a defunct Spain that only persists in the family mythologies of emigrants and their descendants. The two writers recall, in their own way, the need to substitute imposed myths for personal narratives guaranteeing an authentic connection between the Spaniards and their native land.

**Keywords:** founding narrative, myth, Genesis, Empty Spain, filiation

*El niño que robó el caballo de Attila*, d'Iván Repila<sup>1</sup>, relate l'anecdote de deux frères, le Grand et le Petit, prisonniers au fond d'un puits dont ils cherchent à s'échapper. Lorsqu'au bout de trois mois, l'aîné parvient à propulser le cadet hors du puits, ce dernier accomplit sa promesse : il rentre chez eux et revient chercher son aîné après avoir tué leur mère. Mais le Grand n'a pas survécu et l'on ne retrouve de lui que son cadavre en décomposition.

Au-delà de l'expérience de survie qui exacerbe les relations entre les deux frères, ce bref récit, qui en appelle aux archétypes de l'inconscient collectif, se prête à une lecture allégorique enracinée dans la tradition biblique de la Genèse et dans le mythe poétique de la chute et de la rédemption. Loin de se limiter à une histoire individuelle, il prend appui sur la structure de la famille pour devenir récit collectif et mettre en scène des enjeux de société. C'est pourquoi nous

---

<sup>1</sup> Iván REPILA, *El niño que robó el caballo de Attila*, Barcelona, Seix Barral, 2013. Dorénavant, toutes les citations extraites de cet ouvrage seront suivies du numéro de page correspondant dans l'édition citée.

nous proposons de décomposer les arcanes de ce récit et de révéler les processus par lesquels les frères échappent à leur généalogie personnelle pour devenir les fondateurs métaphoriques d'une nouvelle civilisation.

Par ailleurs, et parce qu'Iván Repila a souvent été associé à une génération de jeunes auteurs revivifiant les romans néoruraux et post-apocalyptiques<sup>2</sup>, également réunis autour du concept d'« Espagne vide » développé par Sergio del Molino dans *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016)<sup>3</sup>, nous serons amenée à explorer un paradoxe apparent : comment *Le puits*<sup>4</sup> d'Iván Repila, qui n'affiche aucune relation directe avec l'Espagne ou avec le milieu paysan, peut-il participer de cette redécouverte des territoires ruraux désertés par la population espagnole dans les années 60 ? Entretient-il un lien de parenté avec d'autres romans de l'Espagne vide publiés la même année, tels que *Por si se va la luz* (2013)<sup>5</sup> de Lara Moreno ou *El bosque es grande y profundo* (2013)<sup>6</sup> de Manuel Darriba, qui recourent davantage à des ressorts symboliques qu'ils ne procèdent à un retour réaliste vers une Espagne rurale ? Le cas échéant, ces caractéristiques communes permettraient-elles d'affiner le concept d'Espagne vide et de définir son utilité au sein de la production littéraire contemporaine ?

## 1. Un temps mythique pour un lieu symbolique : le présent du puits

### 1.1. Entre atemporalité et présent d'expérience

Bien naïf serait le lecteur qui, à la lecture du titre, s'attendrait à un roman se déployant dans une temporalité historique, incluant un passé (« el niño que robó »), un présent et un futur.

---

<sup>2</sup> Nous nous référons en particulier aux articles publiés par Álvaro Colomer et Jaime Cedillo, qui justifient le retour en force des romans ruraux et apocalyptiques par une réaction à une crise de valeurs, une tentative de récupération d'un Paradis Perdu pouvant apporter des réponses aux interrogations du présent. Tous deux s'accordent à faire de Jesús Carrasco, Ginés Sánchez, Lara Moreno, Mireya Hernández, Iván Repila, Manuel Darriba et Sergio del Molino les auteurs les plus représentatifs de ce courant. Álvaro COLOMER, « La literatura vuelve al campo », *La Vanguardia*, 20 août 2014 [consulté le 27 décembre 2017] URL : <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140820/54413196729/literatura-campo.html>> ; Jaime CEDILLO, « La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura rural », *El Cultural*, 29 août 2016. [consulté le 4 novembre 2018] URL : <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/La-alianza-del-hombre-y-la-tierra-germen-de-una-nueva-literatura-rural/9749>>.

<sup>3</sup> Sergio del MOLINO, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner, 2016.

<sup>4</sup> Selon le titre de la traduction française. Iván REPILA, *Le Puits*, Paris, Denoël, 2014.

<sup>5</sup> Lara MORENO, *Por si se va la luz*, Barcelona, Lumen, Random House Mondadori S.A., 2013.

<sup>6</sup> Manuel DARRIBA, *El bosque es grande y profundo*, Madrid, Caballo de Troya, 2013.

Presque tout dans le puits se résume à un récit narré au présent qui permet de suivre la mise à l'épreuve quotidienne des deux frères, dans une sorte d'atemporalité privilégiée par l'espace de réclusion du puits, que seuls tempèrent les chapitres 13, 31 et 47 écrits au passé. De fait, le séjour dans le puits crée une parenthèse temporelle, génère un retour vers un temps originel, qui s'intercale entre une temporalité passée, à peine suggérée par le titre et les épigraphes, et une reconquête du temps subséquente à l'expérience du puits. Cette temporalité propre est soulignée par la structure du récit qui se soustrait à une linéarité narrative : les brefs chapitres qui constituent l'opuscule, uniquement définis par les 25 nombres premiers inférieurs à cent, n'obéissent pas à une numérotation continue, et il est révélateur que la fin de l'expérience initiatique, marquée par le retour vers un temps historique, soit précédée d'un compte à rebours du Petit, qui égrène ces nombres premiers à l'envers, « como si hubiera recordado una gramática del pasado » (p. 122).

Malgré tout, la narration est sous-tendue par un lien de causalité implicite, et elle suscite une série de questions liées au hors-champ narratif : que font les deux frères dans ce puits ? Pourquoi et comment y sont-ils arrivés ?

L'intitulé de la publication espagnole, *El niño que robó el Caballo de Atila*<sup>7</sup>, évoque une antériorité coupable, le rapt du cheval d'Attila par le Petit qui voulait répandre la mort sur la terre, à l'image du redoutable chef des Huns surnommé le « fléau de Dieu ». Associé à d'autres indices, ce vol esquisse l'isotopie du péché originel et introduit un rapport de causalité dans le récit. Ainsi le Grand est-il amené à confesser le meurtre gratuit du chien de la famille<sup>8</sup>, quand les vers de Bertolt Brecht cités en épigraphe évoquent l'arrivée de la voix poétique dans une ville en proie au désordre et à la violence : « Llegué a las ciudades en tiempos del desorden, [...] Me mezclé entre los hombres en tiempos de rebeldía/ y me rebelé con ellos »<sup>9</sup>. À n'en pas douter, ces épisodes exceptionnels (vol, violence, meurtre) peuvent à eux seuls justifier la présence des deux frères dans le puits, qui concrétiserait le châtement donné à une violence antérieure, irrationnelle et sauvage. Une sanction, certes, mais dont l'origine incertaine lui confère une dimension paradigmatique, extensible à des expériences ou à des récits pluriels.

---

<sup>7</sup> Choisi par les éditeurs du roman, ce titre est tiré du récit délirant du Petit dans le chapitre 31. Voir à ce sujet l'interview donnée par Iván Repila à Sophie Savary : « Iván Repila, nouvelle voix de la littérature ibérique », [vidéo] [consulté le 10 août 2018] URL : <[https://www.youtube.com/watch?v=Fs0\\_kojA44s](https://www.youtube.com/watch?v=Fs0_kojA44s)>.

<sup>8</sup> « Fui yo quien mató a nuestro perro. Con una piedra » (p. 51).

<sup>9</sup> Ces quelques vers sont extraits du poème « A ceux qui viendront après nous » (1939), écrit par Bertolt Brecht depuis l'exil, au moment de la Seconde Guerre mondiale.

## 1.2. *Des structures archétypales de l'imaginaire à la subversion des mythes fondateurs*

L'espace imposé du puits, dont les deux frères n'ont de cesse de s'extraire et où rôde continûment la menace de la mort, appelle l'image de l'enfermement, qui dépasse la réclusion physique des individus pour s'étendre aux pulsions indomptables. Aussi, la « *jaula de los niños* » (p. 70) trouve un équivalent dans trois récits allégoriques qui transforment le puits en un creuset de violences déployées depuis le niveau individuel de l'inconscient jusqu'aux structures archétypales de l'imaginaire. Ainsi, au niveau des récits mythiques, la légende du cheval que le Petit dérobe à Attila pour transformer ses sabots en chaussures et semer la terreur de par le monde prend fin lorsque les terribles chaussures, enfermées dans des boîtes gigognes, sont finalement placées au fond d'un puits et laissées sous la protection des deux enfants, gardiens d'une nouvelle boîte de Pandore (p. 68).

Mais le puits ou la cage font également l'objet d'un autre récit exemplaire de la part du Petit, qui imagine l'effet d'une longue captivité sur des cobayes humains variés, laquelle débouche sur la culpabilité, le suicide ou la rébellion étendus à l'ensemble de la société (p. 107-108).

Enfin, le puits est défini comme le réceptacle des pulsions thanatiques, paradoxalement « vitales » pour certains individus dont les deux frères cherchent à se distinguer : « *Hay personas distintas, que obedecen a otros impulsos, que han crecido entre violencias inimaginables [...]. Para ellos, vivir es el pozo* » (p. 57). Si, pour les êtres cruels, le puits – image de l'inconscient – emblématise l'union des pulsions de vie et de mort, il héberge aussi les interdits et leurs transgressions, pratique à laquelle se préparent les deux frères dans le chapitre 23, où le Grand apprend au Petit à tuer, avec ordre et méthode.

Un temps primitif, le châtement apporté à un péché originel, l'ombre du crime passé et à venir, autant d'archétypes réunis autour d'une fratrie antithétique concourent à envisager le récit d'Iván Repila, placé sous l'égide d'une parabole solaire (p. 12), à travers le récit biblique de Caïn et d'Abel. Cependant, si les deux constructions allégoriques semblent penser « l'originaire » de l'humanité à partir d'une mort fondatrice et divine – celle d'Abel dans la Bible, celle du Grand chez Repila –, le puits permet aux deux frères de s'affranchir de la détermination de la Genèse, comme le montre la mort somme toute inattendue du Grand chez Repila, contrariant le meurtre prévisible du Petit en tant que projection imaginaire d'Abel, frère cadet sacrifié dans la Bible. En réalité, chaque composante du mythe est modifiée par l'expérience du puits, qui déconstruit même le premier acte de la tragédie biblique, à savoir

l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis. Si, à l'origine du péché originel, se trouve la transgression du premier interdit, « ne pas manger le fruit de l'arbre de la connaissance », les deux frères affamés sont également confrontés à la tentation et à la censure au fond du puits. Le sac de nourriture destiné à leur mère aiguise le désir du Petit et le caractère obsessionnel de la nourriture se manifeste dans la répétition de la même phrase : « En la bolsa hay una hogaza de pan, tomates secos, brevas y un pedazo de queso » (p. 19-22). Mais le Grand oblige le Petit à respecter l'interdit et à surmonter l'épreuve de l'envie. Dès lors, tous les motifs bibliques, la violence, le sang versé et offert à la terre, sont inversés ou déplacés dans *El niño que robó el caballo de Atila*. Si le chapitre de la Genèse fait de Caïn la figure du mal, coupable de la mort de son cadet<sup>10</sup>, le récit de Repila ne présente ce crime que sous une forme potentielle, et le sentiment de culpabilité de l'aîné apparaît comme un obstacle à la réalisation de la faute, le Grand cherchant à se racheter symboliquement d'un crime qu'il n'a pas commis, à travers ce qui deviendra, à la fin du récit, un sacrifice rédempteur :

*Se siente responsable* de las heridas del Pequeño. Lo mira con lástima y vergüenza (p. 18).

Sabe que con ellos [los tapones] *acalla* no solo las voces del Pequeño, sino también *esta costra de culpa que le pertenece y lo corroe* (p. 64). (Nous soulignons)

À l'inverse, la survie au fond du puits devient l'occasion pour les deux frères d'une découverte mutuelle (« El Pequeño mira con asombro a su hermano, como si fuera la primera vez que lo ve », p. 16), et c'est justement ce face à face, ce visage de l'autre qui « nous interdit de tuer », comme dirait Emmanuel Levinas<sup>11</sup>, qui permet de dépasser la rivalité si souvent rattachée à la représentation de Caïn et d'Abel et de développer la notion de responsabilité pour autrui, garante d'un nouvel humanisme<sup>12</sup>. C'est en particulier le cas du Grand, qui fait non seulement revenir le Petit à la vie alors que celui-ci se retrouve sous les décombres, mais qui inverse le schéma biblique en offrant par ailleurs son propre sang à la terre. Si, dans la Genèse, les paroles d'Iahvé, « Qu'as-tu fait ? La voix des sangs de ton frère clame vers moi de la glèbe », accusaient Caïn d'avoir versé du sang sur la terre et de l'avoir rendue stérile<sup>13</sup>, à l'inverse, le

<sup>10</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Véronique LEONARD-ROQUES, *Caïn et Abel : Rivalité et responsabilité*, Monaco, Editions du Rocher, 2007.

<sup>11</sup> Emmanuel LEVINAS et Philippe NEMO, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, p. 97.

<sup>12</sup> Nous ferons de nouveau appel à la pensée de Levinas, pour lequel la responsabilité éthique constitue la seule forme authentique de relation interpersonnelle : « La responsabilité est ce qui exclusivement m'incombe et que, humainement, je ne peux refuser. Cette charge est une suprême dignité de l'unique. », *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>13</sup> L'analyse de Nathalie Isnard-Davezac est éclairante en ce sens qu'elle interprète le récit de la Genèse comme le parcours que doit accomplir la psyché pour passer du chaos pulsionnel, narcissique et meurtrier, à l'humain, subjectal et séparé ; ce texte nous aide en outre à penser le frère mort comme une figure identifiante et inauguratrice de progrès culturel pour l'homme et pour l'ensemble des humains. Nathalie ISNARD-DAVEZAC, « Caïn et Abel : La haine du frère », *Topique*, vol. 92, n° 3 (2005), p. 45-57.

Grand de Repila rédime la faute originelle du meurtrier en arrosant la terre de son propre sang, ce qu'il cache à son frère pour ne pas menacer le salut de ce dernier : « El Grande orina sangre y piensa que su tiempo se acaba. Un charco rojo empapa la tierra antes de ser absorbido por ella. [...] Cubre la sangre con tierra parda y sonrío » (p. 101).

La violence, quant à elle, se soustrait à son caractère incontrôlé et narcissique ; enfermée dans une nouvelle boîte de Pandore, elle ne se manifeste qu'à travers le meurtre de la mère par le Petit, un crime raisonné, présenté par le Grand comme juste et nécessaire à la pérennité de l'espèce. Enfin et surtout, le sacrifice personnel du Grand, décrit en des termes expiatoires (p. 128-129), met en exergue sa responsabilité compensatoire<sup>14</sup>, un principe qui se substitue à la « loi de Caïn » ou « au droit du plus fort ». En faisant subir des altérations au texte de la Genèse, le récit de Repila fait émerger des liens fraternels renouvelés, une alliance authentique qui n'admet ni la haine ni la jalousie et justifie que l'un se sacrifie pour l'autre.

### 1.3. *L'espace du puits, protagoniste polysémique du récit*

Au-delà de cette relation particulière avec la violence et la mort, le puits d'Iván Repila apparaît comme un lieu initiatique, source de métamorphoses, et il pourrait figurer parmi les hétérotopies de crise<sup>15</sup> – selon le concept forgé par Michel Foucault –<sup>16</sup>, ces espaces concrets placés en marge de la société – lieux interdits ou sacrés – dans lesquels peuvent germer des imaginaires variés, et qui autorisent une « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace

---

<sup>14</sup> S'impose à nouveau la notion de responsabilité selon Levinas : « La relation intersubjective est une relation non-symétrique. En ce sens, je suis responsable d'autrui sans attendre la réciproque, dût-il m'en coûter la vie. [...] Vous connaissez cette phrase de Dostoïevski : "Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres". ». *Éthique et infini*, op. cit., p. 10.

<sup>15</sup> Certains critiques, parmi lesquels José María Pozuelo Yvancos, font plutôt appel à la dystopie pour se référer à *El niño que robó el caballo de Atila*, l'incluant dans une tendance contemporaine du roman qui donne aux chronotopes une valeur essentiellement symbolique : « Llevamos varios años asistiendo a un fenómeno que no puede ser casual cuando se prodiga: la emergencia de las distopías, que en otro lugar he defendido correlativas a lo que se llama novelas de la crisis. [...] pienso en Lara Moreno, Pilar Adón, Isaac Rosa, Cristina Cerrada, Menéndez Salmón, Ginés Sánchez o Andrés Ibáñez, por señalar solo novelas de los últimos cinco años, quienes elaboran tramas en las que han hurtado el cronotopo, definiendo tiempos y espacios apartados, extraños, insólitos, reducidos a lo fundamental semántico, con valor predominantemente simbólico ». Or, si la dystopie décrit un contre-modèle de société régi par un pouvoir totalitaire, aussi bien l'œuvre d'Iván Repila (*El niño que robó el caballo de Atila*) que celle de Lara Moreno (*Por si se va la luz*), par exemple, s'écartent de ce schéma et se centrent davantage sur l'expérience cathartique d'un petit groupe humain, en quête d'une forme d'utopie. Pour cette raison, nous privilégions l'hétérotopie foucauldienne en tant que création d'un espace marginal, susceptible de contester l'espace social auquel il s'adosse.

José María POZUELO YVANCOS, « "El niño que robó el caballo de Atila", atrapados sin salida », *ABC*, 21 novembre 2017 [consulté le 10 décembre 2018] URL : <[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-nino-robo-caballo-atila-atrapados-sin-salida-201711210216\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-nino-robo-caballo-atila-atrapados-sin-salida-201711210216_noticia.html)>.

<sup>16</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Dits et écrits* (1984), t. IV, n° 360, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

où nous vivons »<sup>17</sup>. Chez Foucault comme chez Repila, cette hétérotopie présente la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'elle « suspend, neutralise ou inverse l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis »<sup>18</sup>. En effet, si les termes antinomiques de « vie » et de « mort » se côtoient dans le puits d'Iván Repila, cet espace « autre » s'impose avant tout comme le lieu des origines retrouvées, prodromes d'une renaissance fondatrice, dans lequel l'imaginaire des deux enfants parvient à renverser les valeurs de la société qui les accueille.

Ainsi, l'une des premières métaphores rattachées au puits est celle des racines qui retiennent les deux enfants dans un berceau végétal (p. 14), et qui transforment le puits en un espace matriciel, à l'instar des figures allégoriques de la cave ou de la grotte, amplement étudiées par Gaston Bachelard<sup>19</sup> ou, plus récemment, par Isabelle Tiret lorsqu'elle évoque « la métaphore des profondeurs, de l'enfermement, [...] le point originaire de toute forme émergente, comme si cette descente dans les profondeurs était le passage obligatoire pour donner naissance à de nouvelles figures ou métamorphoses »<sup>20</sup>. Préalable au ressourcement, cette plongée vers les origines se décline doublement dans le puits, affectant aussi bien le corps que l'imaginaire des enfants. Elle débouche sur l'invention de récits fondateurs que le Petit ancre dans la nature, en quête d'une dimension universelle propre à la cosmogonie :

Habló acerca de la naturaleza humana, explicando que los hombres eran seres marinos antes de ser animales terrestres; argumentaba así que mirar el mar es importante porque al hacerlo *los hombres pueden remontarse al origen de su especie* (p. 66). (Nous soulignons)

Quant à la régression physique, elle découle de l'expérience aggravée de la faim et de la soif : boire l'eau qui suinte du puits et s'alimenter d'insectes éloigne les enfants de la civilisation et s'accompagne d'une altération du langage, effet ultime d'une animalisation qui les ramène vers les balbutiements de l'être :

- Creo que nadie oye nuestros gritos porque *nos confunden con animales*. Tú y yo no nos hemos dado cuenta, pero hace días que *hablamos como los cerdos*. Mañana gritaremos en latín. Para que nos entiendan (p. 63). (Nous soulignons)

Entre la communication animale et le latin, langue de civilisation ou de pouvoir, les enfants n'adhèrent ni à l'une, ni à l'autre : ils ouvrent un entre-deux linguistique autorisant le

---

<sup>17</sup> « Des espaces autres », *op. cit.*

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> « La grotte est plus qu'une maison, elle reste un lieu magique et un archétype agissant dans l'inconscient de tous les hommes. Elle est enracinement dans la terre et ressourcement à la mère ». Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, éd. José Corti, 1948, p. 202.

<sup>20</sup> Isabelle TIRET, « Les antres souterrains et leurs métaphores », *Sociétés*, n° 73 (2001/3), p. 45.

déploiement d'un langage originel qui fait voler en éclat les carcans sémantiques et grammaticaux (p. 64) et qui culmine dans la création de poèmes faisant vaciller l'être des choses.

Déconstruire la langue, traverser le stade de l'aphasie pour élaborer un nouveau langage constituent les étapes clefs vécues par les enfants dans le puits, à l'unisson de la dégradation physique du petit – affaiblissement, délire, mort symbolique – et de sa régénération ultime.

## **2. Échapper à son destin, refonder une généalogie**

### **2.1. *Quitter le puits***

Lorsque, au chapitre 89, le Grand parvient à catapulter le Petit hors du puits, cette délivrance physique entraîne un dénouement pluriel car les enfants lèvent alors le voile, sinon sur le motif de leur réclusion, du moins sur la personne les ayant précipités au fond du puits : leur mère (p. 132). Cette accusation justifie un troisième « dénouement », familial, qui est aussi un « détachement » : le Petit parcourt à l'envers le chemin le conduisant à sa mère, reprenant l'image d'un cordon ombilical invisible (p. 135) et il coupe lui-même les liens qui les unissaient encore ; il lui fait don du sac de nourriture, demeuré intact pendant leur réclusion, et il met fin à la vie de sa mère en l'asphyxiant à l'aide du sac de l'interdit :

La asfixió con la vieja bolsa de comida que les dejó en el pozo, aquel cebo que nunca doblégó su espíritu, para que entendiera, antes de irse, que no probaron bocado de esa falsa limosna, que no hubo rendición, que vencieron el ansia (p. 137).

### **2.2. *Défaire la généalogie familiale***

L'assassinat de la mère, combiné au refus du don, achève le bouleversement d'une généalogie familiale déjà mise à mal par le récit. Il interrompt la continuité de la filiation, aussi bien génétique que symbolique, à savoir l'hérédité et l'héritage. Comme l'ont démontré Françoise Bloch et Monique Buisson dans leur étude sur la circulation du don<sup>21</sup>, le moment capital dans la construction du lien familial est celui du don de la vie, qui inscrit l'être humain dans une relation ouvrant sur l'altérité. De façon générale, le don n'est reconnu comme tel par le destinataire que s'il s'inscrit dans une reconnaissance mutuelle des sujets. Que le donataire sente que le don n'est pas digne de lui, qu'il ne lui est pas vraiment destiné (tel est le cas du sac

---

<sup>21</sup> Françoise BLOCH et Monique BUISSON, « La circulation du don », *Communications*, vol. 59, n° 1 (1994), p. 55-72.



de nourriture par exemple), ou qu'il n'est pas reconnu par le donateur comme une personne ayant sa propre subjectivité, « alors il s'esquivera, refusera la relation dont il se sent prisonnier »<sup>22</sup>. Or, c'est bien un sentiment de frustration que les enfants éprouvent face au don maternel, utilisé pour les appâter et les soumettre à sa volonté : ils rendent donc le don matériel avant de reprendre la vie de leur mère. Dans le cadre intergénérationnel, refuser le don, c'est introduire une disruption dans la continuité symbolique de l'héritage. Reprendre la vie, c'est couper le lien de l'hérédité.

En réalité, cette disparition de la mère ne fait que parachever la rupture des enfants avec leurs ascendants biologiques et spirituels, déjà engagée dans le puits, et qui avait fini par inscrire le Petit dans l'ordre symbolique du Père. Tout aussi fondamentale que les relations fraternelles dans le processus de reconnaissance de l'altérité, la question de la paternité reçoit un traitement spécifique dans *El niño que robó...*, dans la mesure où l'inscription dans une filiation institue la vie des enfants comme proprement humaine et qu'elle garantit théoriquement une continuité d'une génération à l'autre.

Mais il convient toutefois de distinguer, à la suite de Pierre Legendre<sup>23</sup>, deux types de figures paternelles, la « *Paternitas* » et « l'humaine paternité », que chacun des deux frères finit par incarner, soit pour suppléer un père biologique absent, soit pour commuer les normes instituées par la figure symbolique du Père en un nouveau système de valeurs. Si l'« humaine paternité » est appliquée au père géniteur, au *pater familias* dont le pouvoir est d'engendrer, elle n'est pas suffisante pour faire advenir un enfant au monde. Elle est subordonnée à la figure spirituelle de la *Paternitas*, prioritairement divine – Zeus, Jupiter ou Dieu le Père –, qui fonde dans l'absolu et sert de paradigme à la génération<sup>24</sup>. Or, si nous considérons ces deux principes de la paternité dans *El niño que robó...*, tous deux sont subvertis et se reportent sur les deux enfants, qui concentrent alors une double nature de créateurs et de créatures.

En effet, l'examen de la paternité biologique dans le récit de Repila révèle que le père génétique fait défaut, aussi bien dans la trame narrative que dans les propos des enfants, puisque les invectives que le Petit lance au Grand (« Sucio hijo de puta » (p. 83), « malparido, hijo de perra » (p. 85), « jodido bastardo » (p. 84)) remettent en question leur filiation naturelle. Bâtards, fils de chienne ou de putain, les deux frères se voient condamnés à l'ignominie par leur hérédité,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>23</sup> Pierre LEGENDRE, *Le dossier occidental de la parenté : textes juridiques indésirables sur la généalogie*, Paris, Fayard, 1988.

<sup>24</sup> Selon Pascal David, « ce n'est donc pas la génération naturelle qui sert de paradigme à la génération, mais la génération spirituelle ». Pascal DAVID, « La question de la paternité à la lumière des écrits de Pierre Legendre : aspects mythologiques, juridiques et symboliques », *Recherches familiales*, n° 7 (17 novembre 2010), p. 80.

puisque le blâme adressé à la mère impacte aussi bien les fils qu'il rend incertaine l'identité du père biologique. Cet effacement du *pater familias* rend possible une translation des fonctions familiales vers le Grand, qui en vient à assumer la fonction de référent paternel, illustrant la phrase de Dostoïevski selon laquelle « il ne suffit pas d'engendrer pour être père, il faut encore mériter ce titre »<sup>25</sup>. La participation active de l'aîné à la naissance du cadet fait de lui un père en action (p. 91) et il endosse de surcroît le rôle de la mère en donnant d'abord une tétée symbolique au nouveau-né, puis en lui donnant la becquée dans le puits, comme une mère nourricière (p. 49). Les principes paternels et maternels se retrouvent alors dans le seul frère aîné, qui pourrait dès lors être qualifié de *progenitor genetrisque*<sup>26</sup>, à la fois géniteur et génitrice, tout en demeurant biologiquement légitime, et donc apte à s'inscrire dans l'ordre de l'hérédité génétique.

Toutefois, la métamorphose au sein du puits affecte surtout la paternité spirituelle des enfants et les fait passer de la soumission à un Père sanguinaire, Attila, à une phase d'autoengendrement magique consécutive à l'arrachement de la barbarie.

Le personnage historique d'Attila, convoqué dans le délire imaginatif du Petit, concentre dans les imaginaires une dimension à la fois divine et paternelle, le « fléau de Dieu » étant porteur d'un châtement divin, et le nom d'Attila étant le diminutif du terme gothique *atta*, « père ». Si le Petit bafoue l'autorité du « Petit Père » en volant son cheval, il assume d'abord son héritage en reprenant à son compte les exactions d'Attila : il transforme les sabots équins en souliers meurtriers et se fait craindre comme « el azote de un dios » (p. 65), avant d'abandonner, une fois devenu vieux, ses chaussures au fond d'un puits, à la garde de ses enfants. Placé au centre du roman (p. 65-68), ce récit de l'enfant en constitue le point de bascule : la reconnaissance initiale de la Paternité d'Attila – le vol de son cheval confirmant l'adhésion aux principes du barbare et situant l'enfant dans sa lignée – transfère l'ordre du Père sur la tête du Petit, bras armé de la cruauté, avant que lui-même n'abdique symboliquement de ces valeurs en enfermant la violence dans une boîte et en la renvoyant vers les entrailles de la terre, le puits. Par ailleurs, l'imaginaire du Petit génère une mise en abyme par laquelle se superposent deux histoires d'enfants et de puits, deux récits spéculaires qui bouleversent la linéarité de l'héritage, et montrent l'enfant devenu adulte, ayant endossé l'image du Père sous une forme virile, procéder à une forme d'autoengendrement pour accoucher de son frère et de lui-même. Plusieurs images confirment la capacité « fondatrice » du Petit, présenté comme un

---

<sup>25</sup> Fédor DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*, 4<sup>e</sup> Partie, Livre IX, ch. XIII, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 776, cité par David, *op. cit.*, p. 76.

<sup>26</sup> Pierre LEGENDRE, *Les enfants du texte : étude sur la fonction parentale des États*, Paris, Fayard, 1992, p. 429.

oracle du Verbe divin<sup>27</sup> ou s'autodéfinissant sous des variantes du Créateur, qu'il s'agisse du Peintre (p. 67), de l'Inventeur (p. 93) ou du Dessinateur capable de traduire à l'infini de nouveaux savoirs (p. 60).

L'expérience du puits engendre donc une double métamorphose généalogique par laquelle chacun des frères devient, symboliquement ou par ses actes, le père de l'autre. Cette réciprocité, le partage de l'autorité paternelle instaure une nouvelle humanité qui émergeait déjà de la réinterprétation du mythe de Caïn et Abel. Il n'en demeure pas moins que, dans la promotion d'une nouvelle généalogie et de nouvelles valeurs, le Petit, incarnation du Père-fondateur, devient le porteur de cette création qui se traduit avant tout comme un enjeu de langage et révèle le pouvoir démiurgique des récits nouveaux.

### 2.3. *Résurrection, sacrifice et rédemption : les nouveaux créateurs*

Tout comme le roman de Repila reprend le mythe du fratricide originel dont il sape les ressorts en faisant parcourir à la violence une trajectoire allant du chaos pulsionnel à sa sublimation à travers un nouvel être ensemble, il prolonge la relecture des fondements civilisationnels en détournant les schémas judéo-chrétiens du sacrifice, de la résurrection et de la rédemption en plaçant la fratrie sur un chemin de croix païen (p. 94). Sur ce chemin pavé de tentations – la nourriture interdite, le cannibalisme, la haine du frère, le suicide narcissique –, la souffrance et le manque deviennent le quotidien des enfants et tous deux frôlent la mort, jusqu'à l'arrivée de la pluie salvatrice (p. 43-44). Plus tard, seul le Petit subit un double arrachement, une dissociation schizophrénique qui affecte sa spiritualité et fait de son corps un territoire vierge, le réceptacle de nouveaux récits. Et lorsque le Petit réchappe des deux expériences aux frontières de la mort, il apparaît comme « un resucitado » (p. 115), le « bosquejo de un niño prehistórico » enveloppé dans un suaire noir (p. 114), antithèse visuelle de l'image du rédempteur chrétien.

En revanche, la prophétie confirme le « partage fraternel » en distribuant entre les deux frères, la fonction testamentaire et la rédemption – réservées au plus jeune –, et la fonction sacrificielle de la mort – qui frappe le frère aîné :

- *¿Y mi hermano?*
- *El joven que está dormido no saldrá nunca. [...] Alguien debe morir para que tú vivas, ya tendrías que saberlo* (p. 98-99). (Nous soulignons)

---

<sup>27</sup> La description du Petit qui chantonne, « como un *muñeco de ventrílocuo* » (p. 102), conscient du dédoublement qui l'anime (« No estás hablando conmigo. *Soy el eco* », p. 103), et qui décide de traduire, « como un sonámbulo, lo impronunciable » (p. 61), est révélatrice de sa fonction de médiateur d'une parole indicible.

Néanmoins, la place du Grand n'est ni dépréciée ni minimisée ; dans l'alternative culturelle portée par la fratrie, il occupe pour la mémoire collective la place inviolable du frère mort sacrifié au nom de la responsabilité éthique, permettant au Petit de se construire comme sujet et de jeter les bases d'une nouvelle vie sociétale. C'est pourquoi une marée humaine vient se réunir autour de ses reliques à la fin du récit (p. 136), le Grand ayant fait naître des promesses qui ne disparaîtront pas après sa mort<sup>28</sup>, ce qui justifie d'ailleurs la métaphore du puits semblable à un utérus accouchant des deux enfants<sup>29</sup>. Le sacrifice du Grand (« un sacrificio extraordinario », p. 92) acquiert toute sa valeur en ce qu'il réintègre l'Homme – le Petit – dans l'Histoire. Celui-ci, dont la sortie du puits confirme la renaissance<sup>30</sup>, s'intègre narrativement dans un double flux temporel, à la fois prospectif et rétrospectif, en évoquant un « souvenir à venir » (« seré recordado ») qui l'inscrit dans une « génération », non pas au sens du groupe d'individus appartenant à une même époque, mais en tant que lignée universelle ou postériorité généalogique conduisant à la fin des temps :

- ¿Crees que seré recordado? Pregunta el Pequeño.
- Quizá por tus contemporáneos, por tu generación, responde el Pequeño.
- Eso no es suficiente. No sé si pertenezco a alguna generación: ninguno de mis seres queridos tiene mi edad. Seré recordado por todos, hasta que no quede un solo hombre sobre la tierra (p. 100).

Mais la condition du passage à cette postériorité repose – cela est fondamental – sur la trace écrite de la vie et de la pensée des enfants. Il n'est pas fortuit que le Petit se réapproprie le terme de « testament », héritage spirituel destiné à quelques privilégiés, se réfère aux textes sacrés relatant l'alliance de Dieu avec les hommes :

- [...] Yo quisiera acotar la existencia. Pronunciar durante un siglo una larga y única palabra, y que ella fuera *mi verdadero testamento*.
- ¿Un testamento para quién?
- Para quienes puedan entenderlo (p. 99-100). (Nous soulignons)

Dans *El niño que robó el caballo de Atila*, le Petit n'entre donc dans l'ordre du Père-fondateur qu'à partir du moment où il prononce des mots nouveaux, imagine de nouvelles façons de vivre et qu'il les écrit. Lorsqu'il fréquente les limites de la mort, le puits, habité oniriquement, devient l'espace où prennent forme ses idées et où se met en place un nouvel ordre du monde. La solitude et le silence ouvrent la voie à un soliloque fécond, et ils lui

<sup>28</sup> « [...] como un racimo de promesas florecido en el pecho que seguirá creciendo a pesar de su muerte » (p. 138).

<sup>29</sup> « Estas paredes son membranas y flotamos entre ellas [...] Este pozo es un útero, tú y yo estamos por nacer, nuestros gritos son los dolores de parto del mundo » (p. 91).

<sup>30</sup> « Siente que ha nacido. Lloro » (p. 131).

permettent de développer un univers spirituel dominé par sa créativité d'artiste, tant imaginative que scripturaire.

#### 2.4. *Un enjeu de langage, le pouvoir démiurgique des mots*

Le pouvoir démiurgique des mots, majoritairement réservé au Petit, est néanmoins introduit par l'Aîné qui, pour rétablir la communication au sein de la fratrie et ramener son frère à la vie, recourt à un récit imaginaire et, à la façon du Livre de la Genèse, construit un monde originel avec sa géographie, ses peuples et ses langues (p. 50-51). La parole lance ici un défi à la mort, confirmant les propos de Claude Hagège selon lequel « les langues introduisent à la vie, non pas seulement parce qu'elles font accéder au champ social, mais aussi parce qu'elles sont elles-mêmes la manifestation de la vie »<sup>31</sup>.

Cet épisode suggère la fonction performative des textes mythiques, la dimension curative de la parole renouvelée et, une fois entériné le passage de l'imaginaire au réel, c'est au Petit à s'emparer du langage, de l'écriture, des mathématiques et de la peinture qui, les uns comme les autres, manifestent sa capacité à comprendre et à traduire le monde. Passant de l'aphasie à l'expression d'une langue libérée de toute norme préétablie, le Petit se réapproprie les mots, construit un langage crypté et déploie une logique de préservation des nouveaux savoirs :

El Pequeño [...] *ha dibujado luego todos los conceptos*, registrando en las paredes y el suelo del pozo *símbolos que solamente él puede entender*, usando los dedos y los codos como espátulas capaces de *traducir las nuevas enseñanzas*. [...]

El Pequeño decide, con la seguridad de quien todo recuerda, que el resto de su vida llevará consigo materiales de escritura, papeles y lápices, tinta, plumas, viejos libros, con los que pueda constatar para siempre los milagros de su iluminación. (p. 60-61). (Nous soulignons)

De fait, *El niño que robó el caballo de Atila* illustre la croyance rattachée au verset de l'Évangile selon Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu ». Conscient de ce pouvoir, le Petit revendique l'éternité mémorielle que mérite cette parole nouvelle : « Por lo que voy a hacer. Por sobrevivir al pozo. Por mis visiones. *Porque mis palabras son nuevas* » (p. 100). Dès lors, la maîtrise des mots et des langues dote le Petit de pouvoirs surhumains, d'une puissance telle qu'elle entraîne un déplacement du centre du monde, régi par un nouveau théocentrisme :

Si yo quisiera, dice el Pequeño [...] podría cambiar el orden de las cosas. Podría mover el sol [...]. Podría traer los viejos olores [...]. Podría convertir el agua en leche [...]. Pero no quiero. No quiero hacer nada. *Me basta con estar aquí y que el universo gire a mi alrededor* (p. 89)

---

<sup>31</sup> Claude HAGEGE, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 17.

### 3. Habiter l'Espagne

#### 3.1. Du récit fictionnel à l'Histoire

Si *El niño que robó el caballo de Atila* se présente comme une parenthèse en marge du temps historique, la quête narrative d'un moment fondateur, le dépassement de la violence et la fin de l'opposition fraternelle constituent le préalable au retour de la temporalité historique<sup>32</sup>. L'opposition entre le silence qui isole et la parole qui reconstruit « une » histoire peut difficilement se soustraire à une lecture politique de la parabole, dans un récit où la fracture communicationnelle entre les deux frères se traduit en des termes de « *pacto de silencio* donde se administran violencias propias de un reptil » (p. 40). Il s'avère en outre que le Grand ne retrouve sa temporalité individuelle (il vieillit) et historique (à travers la référence à une Guerre civile et à une sortie de prison, p. 50) qu'au moment où, pour sauver son frère, il construit une fiction venant se substituer à un monde passé. C'est alors que leur qualité de frères (ou d'héritiers de la fratrie de Caïn et d'Abel) est remise en question, que le Grand reconnaît son crime passé et qu'il accepte la mort comme conséquence future de ce passé assumé (p. 51).

S'inscrivent en pointillés les jalons de l'Histoire espagnole récente, de la violence de la Guerre civile jusqu'au pacte de silence de la Transition démocratique, en passant par la répression carcérale. Peu s'en faut pour que les différentes images du puits, tour à tour moulin à sang, mortier prêt à broyer les frères ou cercueil au fond duquel gisent les corps des enfants (p. 42-43) ne fassent référence aux fosses du Franquisme et de la Guerre civile. Pourtant, autant les propos d'Iván Repila, incitant le lecteur à explorer divers niveaux de lecture – superficiel, existentiel, ou politique<sup>33</sup> –, que le texte fictionnel lui-même nous écartent d'une compréhension univoque de son récit<sup>34</sup> –, ainsi qu'en témoigne la dernière page du livre :

---

<sup>32</sup> Envisager le récit de la fratrie en fonction de l'Histoire espagnole incite à un rapprochement avec la représentation littéraire de l'immédiat après-franquiste, marquée selon Jesús Izquierdo Martín par la construction d'un « récit rédempteur » d'inspiration biblique. La structure de ces récits reposerait sur la sécularisation de trois moments emblématiques de la Bible : l'expulsion du paradis, l'histoire et la rédemption, qui se superposeraient aux périodes de la Guerre, du Franquisme et de la Transition. La proximité structurelle avec *El niño que robó...* est incontestable, à ceci près que, selon Izquierdo Martín, la rédemption repose sur le rejet de la rémanence potentielle d'un passé belliqueux (« lo posible es indeseable »), alors le récit d'Iván Repila est, nous le verrons, le « récit des mémoires possibles ». Jesús IZQUIERDO MARTÍN, « “Que los muertos entierren a sus muertos” : Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora : revue d'études hispaniques*, n° 12 (2014), p. 43-63.

<sup>33</sup> Dans l'interview accordée à Sophie Savary, il dégage ces trois niveaux de lecture qui offrent au lecteur des pistes de signification variées. « Iván Repila, nouvelle voix de la littérature ibérique », *op. cit.*

<sup>34</sup> Le roman exclut d'emblée toute logique référentielle et les personnages de la fratrie, relevant du paradigme, peuvent accepter des transpositions et des variations multiples. Ainsi l'auteur répond-il à Javier Velasco, dans un entretien publié par la revue *TodoLiteratura* : « – J. Velasco : En su novela no llegamos a saber el número de los dos protagonistas a los que llama el Grande y el Pequeño, ¿por qué ha optado por estas denominaciones en lugar de unos números? – Iván Repila: Para reforzar el contenido simbólico de la obra y el carácter arquetípico de los

Mientras la noche cierra sus compuertas sobre él anunciando el final de una época de oscuridad, como un racimo de promesas florecido en el pecho que seguirá creciendo a pesar de su muerte,  *juzga si debe seccionar las cuerdas y dejarse caer, para que las estaciones sepulten su memoria, o si es mejor, después de todo, recuperar el cadáver de su hermano y alzarlo como un símbolo de la insurrección, y que su aniversario ilumine las tinieblas con un temblor de pasos y de ruido* (p. 138).

L'alternative donnée au survivant, « enterrer la mémoire de son frère dans la mort » ou « exhumer les victimes pour les ériger en symbole », peut être lue à travers le filtre de la mémoire historique, qui a envahi le champ politique espagnol contemporain et s'est répercuté sur des représentations fictionnelles, qui prolongent ou questionnent les diverses perspectives mémorielles<sup>35</sup>. Mais bien qu'il expose deux de ces approches narratives – l'une inscrite dans une logique de mémoire réparatrice, l'autre faisant le choix de l'oubli au détriment de la mémoire –, Iván Repila ne privilégie aucune de ces stratégies, son récit incluant davantage une dimension métanarrative ouverte. Le texte use de son pouvoir d'engendrement, nourrit la perspective des « mémoires possibles de l'histoire » explorées par Emmanuel Bouju<sup>36</sup>, et seule s'impose une constante : la nécessité d'accueillir de nouveaux récits ayant la possibilité de se démarquer de textes antérieurs consacrés. Ainsi, les « palabras nuevas » du Petit ne sont pas révélées dans les pages de *El niño que robó...*, pas plus que le langage qu'il invente ne s'offre à la compréhension immédiate de chacun. Seule s'élève au-dessus des poétiques spécifiques une démarche existentielle reposant sur la reconquête d'un territoire marqué du sceau de la parole : « recuperando el sitio, tomando la palabra » (p. 138).

### 3.2. *Le Voyage dans un pays qui n'a jamais existé*

Difficilement intégrable dans la dynamique mémorielle de l'Espagne contemporaine, *El niño que robó...* dépasse la seule Espagne pour privilégier le périmètre européen auquel renvoient, dans l'épigraphe, les vers de Bertolt Brecht et les commentaires de Margaret

---

protagonistas ». Javier VELASCO OLIAGA, « Entrevista a Iván Repila, autor de “El niño que robó el caballo de Atila” », *TodoLiteratura*, 21 septembre 2017 [consulté le 8 août 2018] URL : <<https://www.todoliteratura.es/articulo/entrevistas/entrevista-ivan-repila-autor-nino-robo-caballo-atila/20170921121954035430.html>>.

<sup>35</sup> Parmi les études sur les poétiques mémorielles, nous citerons l'analyse comparée que Bonvalot et Llecha Llop consacrent à deux tendances littéraires du champ mémorialiste actuel : l'hommage rendu aux oubliés de l'histoire, orienté vers une mémoire réparatrice, et le scepticisme envers les modes de représentation du passé. Anne-Laure BONVALOT et Canela LLECHA LLOP, « Quand l'histoire se fait Histoire: devenirs du passé, a(d)venirs du présent dans la fiction mémorielle de l'Espagne contemporaine », *Pandora : revue d'études hispaniques*, n° 12 (2014), p. 193207.

<sup>36</sup> Emmanuel BOUJU, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65<sup>e</sup> année, n° 2 (7 mai 2010), p. 417- 438.

Thatcher portant sur la situation économique et sociale de l'Europe, au cœur des préoccupations d'Iván Repila<sup>37</sup>.

Dès lors, pourquoi son roman a-t-il été associé au courant romanesque du début du XXI<sup>e</sup> siècle, réuni autour du concept « d'Espagne vide » défini par Sergio del Molino pour décrire ce phénomène d'exode rural ayant dépeuplé dans les années 60 l'Espagne intérieure, au profit d'une Espagne urbaine porteuse de progrès et d'illusions ?

Hay dos Españas, pero no son las de Machado. Hay una España urbana y europea, indistinguible en todos sus rasgos de cualquier sociedad urbana europea, y una España interior despoblada, que he llamado España vacía<sup>38</sup>.

Dans un article de *El Cultural*, Jaime Cedillo dresse la liste de cette nouvelle génération d'écrivains qui vont à la (re)conquête de territoires ruraux et qui

[...] comparten un interés sobre el vínculo emocional del hombre con la tierra. Ginés Sánchez, Lara Moreno, Jenn Díaz, Mireya Hernández, Iván Repila, Manuel Darriba y Sergio del Molino son, junto a Carrasco, los autores más representativos de esta nueva corriente. [...] Desde el éxodo rural de los años 60 que colapsó las grandes ciudades y vació los campos, los pueblos han vivido (o desaparecido) ante la impasibilidad de las instituciones, normalmente más preocupadas por que el país tomara la identidad europea que por el reconocimiento de la propia. El viaje a la España despoblada es el desafío de una nueva generación de escritores que ha reflexionado sobre este abandono y sus consecuencias<sup>39</sup>.

Pourtant, seuls certains de ces écrivains reconnaissent une influence directe de la désertification de l'Espagne sur leur prose, parmi lesquels Lara Moreno<sup>40</sup> qui narre, dans *Por si se va la luz* (2013), l'expérience utopique d'un jeune couple, Nadia et Martín, prêts à abandonner le progrès urbain pour refaire sa vie dans un hameau désertifié. Il n'empêche que ce roman n'inclut aucune référence topographique ou historique à l'Espagne, à l'instar de plusieurs des romans cités par Jaime Cedillo, tels que *Belfondo* (2011) de Jenn Díaz, *Intemperie* (2013) de Jesús Carrasco, *El niño que robó el caballo de Atila* (2013) d'Iván Repila ou encore *El bosque es largo y profundo* (2013) de Manuel Darriba, tous marqués par un fort symbolisme.

---

<sup>37</sup> Dans sa conversation avec Sophie Savary, l'écrivain présente son roman comme une métaphore de la crise de la société occidentale :

S. Savary : Donc, finalement, tu es d'accord avec l'affirmation que ton livre, cette fable, c'est une métaphore de l'Espagne contemporaine ?

I. Repila : ¡No, no! [...] No es una metáfora de la crisis española. Es una metáfora de la crisis occidental. [...] Yo creo que Europa arrastra desde el siglo XX una crisis moral, una crisis de valores, una crisis de desigualdad que no hemos conseguido resolver (*op. cit.*).

<sup>38</sup> *La España vacía, op. cit.*, p. 16.

<sup>39</sup> « La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura rural », *op. cit.*

<sup>40</sup> Nous pouvons lire à ce sujet l'entretien donné par l'auteure à Tony Alcolea en octobre 2013. Tony ALCOLEA, « Entrevistamos a Lara Moreno, Nuevo Talento de Literatura FNAC, que nos deslumbra con su primera novela, "Por si se va la luz" », *Olelibros*, 28 octobre 2013 [consulté le 6 août 2018] URL : <<https://olelibros.com/entrevistamos-a-lara-moreno-nuevo-talento-de-literatura-fnac-que-nos-deslumbra-con-su-primera-novela-por-si-se-va-la-luz/>>.



Il n'empêche que le concept d'Espagne vide est pertinent en littérature, car il met en avant des structures antagonistes, spatiales (la ville *vs* la campagne) ou temporelles (le présent *vs* le passé). La fracture sociogéographique, au cœur de la représentation de l'Espagne vide, se distingue par sa capacité à signifier l'écart et à illustrer ces situations de tension ou crise dont I. Repila, L. Moreno et M. Darriba se font tous trois l'écho, l'un se référant à « une crise morale, une crise des valeurs »<sup>41</sup>, l'autre à « une crise structurelle »<sup>42</sup> quand le dernier décrit son roman comme une « métaphore des désastres du capitalisme »<sup>43</sup>. En outre, la formulation de cette réalité démographique et sociale offre une prise à son inversion fictionnelle, l'attrait passé pour les villes et le progrès trouvant sa réfutation dans le rejet de la civilisation et dans la production de « contre-exodes » littéraires, comparables à des imaginaires instituants<sup>44</sup>, chargés de significations nouvelles qui bouleversent les formes historiques existantes. Ainsi la littérature peut-elle utiliser le cadre physique élaboré en référence à l'Espagne vide pour remettre en question l'oppression des sociétés occidentales à travers des utopies régressives, qui prendraient la forme d'un voyage en arrière – spatial et temporel –, et permettrait de trouver dans le passé des réponses aux problématiques du présent.

De fait, les trois écrivains – Repila, Moreno, Darriba – jouent sur des systèmes d'opposition binaire et mettent en scène des territoires contrastés, où se déploient des modes de vie inconciliables. L'espace autarcique du puits d'Iván Repila, au centre de la forêt, sert de contrepoids à un territoire urbain extérieur au récit, livré à la violence sociale. Le couple trentenaire de Lara Moreno décide de fuir une métropole moderne pour retourner à une vie primitive dans un hameau rural. Enfin, le protagoniste de Manuel Darriba, Hansel, fuit l'espace urbain en guerre et découvre l'espace primitif de la « forêt ». Ces trois fictions exploitent également le hiatus temporel propre à la grammaire de l'Espagne vide, entre une Espagne rurale tournée vers le passé et l'Espagne urbaine du progrès, puisque l'ensemble des protagonistes fuient un présent oppressant pour explorer une vie originelle et l'utopie d'un paradis perdu.

Au demeurant, une deuxième définition de l'« Espagne vide » se profile dès le titre de l'essai *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*, et c'est elle qui prévaut, selon nous, dans les trois ouvrages abordés. À la réalité sociogéographique de première « Espagne vide », reflet

<sup>41</sup> « Iván Repila, nouvelle voix de la littérature ibérique », *op. cit.*

<sup>42</sup> « Lara Moreno comprende la eclosión de esta nueva corriente, generada por la respuesta a "una crisis estructural que ha propiciado el regreso del ser humano a sus orígenes para decidir si huir o empezar de nuevo" ». « La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura rural », *op. cit.*

<sup>43</sup> Juan SUÁREZ, *En « El bosque es grande y profundo » con Manuel Darriba*, RTVE.es, *La Libélula*, 30:27, Madrid, 23 mai 2014 [audio] [consulté le 17 décembre 2018] URL : <<http://www.rtve.es/alcarta/audios/la-libelula/libelula-bosque-grande-profundo-manuel-darriba-23-05-14/2576242/>>.

<sup>44</sup> Cornelius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

d'une évolution démographique véritable – à savoir la désertification des campagnes ayant entraîné l'essor exponentiel de la population urbaine – répond une autre « Espagne vide », la représentation mentale d'une Espagne passée qui s'enracine dans les souvenirs des émigrés des campagnes et dans les imaginaires de leurs descendants urbains :

Hay dos Españas vacías, una real, que se puede cartografiar y describir, y otra imaginaria, que está en la conciencia y en las mitologías familiares de los hijos y los nietos de ese éxodo<sup>45</sup>.

La rupture des nouveaux citoyens avec leur terre originelle débouche paradoxalement sur la création d'un pays imaginaire (« un país que nunca fue »), dont seuls les récits des anciens et les images peuplant les esprits des plus jeunes assurent la persistance. Or, il s'avère que, si les territoires ruraux se dépeuplent partout dans le monde, ils perdent aussi, concomitamment, leur place dans les imaginaires collectifs. Sergio del Molino s'inquiète de la menace qui plane sur cette deuxième « Espagne vide », évoquant la disparition des récits personnels au profit des mythes imposés de l'extérieur. Ces derniers briseraient le lien authentique que les récits familiaux maintiennent entre les Espagnols des villes et leur terre natale, une connexion partagée par des millions de personnes, qui détermine leur origine et leur identité. Dans le dernier chapitre de son essai, « Una patria imaginaria », Sergio del Molino insiste sur la nécessité d'articuler la vie des Espagnols avec des récits fondateurs inédits, de redonner une vie culturelle à l'Espagne à travers de nouveaux mythes auxquels s'identifier, une idée reprise dans plusieurs articles, tels que « Un país sin relato no es un país »<sup>46</sup>, « Que la destrucción del relato nacional sirva para explorar otras formas de estar juntos »<sup>47</sup>, ou encore « La España vacía está en las casas de la España llena »<sup>48</sup>.

Or, c'est également cette notion de récit ou de culture, voire la conquête d'un langage, qui fédère les trois romans précédemment cités. Dans *El bosque es grande y profundo*, Hansel le voyageur découvre l'histoire des gens de la forêt grâce aux récits du vieux boucher et du bouilleur de cru, qui lui enseignent leur dialecte et lui donnent accès à leur culture. Dans *Por si se va la luz*, la transmission du savoir et la création du lien social passe par un héritage littéraire

---

<sup>45</sup> Daniel ARJONA, « Que la destrucción del relato nacional sirva para explorar otras formas de estar juntos », *El Confidencial*, 5 avril 2016 [consulté le 10 août 2018] URL : <[https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-05/sergio-del-molino-espana-vacia-salvados\\_1178690/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-05/sergio-del-molino-espana-vacia-salvados_1178690/)>.

<sup>46</sup> Mario S. ARSENAL, « Sergio del Molino: "Un país sin relato no es un país" », *eldiario.es*, sect. Cultura y tecnología, 11 avril 2016 [consulté le 27 décembre 2017] URL : <[http://www.eldiario.es/cultura/libros/Sergio-Molino-pais-relato\\_0\\_504299662.html](http://www.eldiario.es/cultura/libros/Sergio-Molino-pais-relato_0_504299662.html)>.

<sup>47</sup> « Que la destrucción del relato nacional sirva para explorar otras formas de estar juntos », *op. cit.*

<sup>48</sup> Javier VILLUENDAS, « Sergio del Molino: "La España vacía está en las casas de la España llena" », *ABC Cultural*, 7 mai 2016 [consulté le 27 décembre 2017] URL : <[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sergio-molino-espana-vacia-esta-casas-espana-llena-201605072112\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sergio-molino-espana-vacia-esta-casas-espana-llena-201605072112_noticia.html)>.

et par la potentialité d'une écriture à venir : lorsque Nadia et Martin partent s'installer dans un hameau perdu, la jeune femme emporte avec elle une vieille machine à écrire, qui ressurgit régulièrement dans le roman. Une fois installés dans le village, l'intimité entre Nadia et le personnage d'Enrique ne tient qu'à la présence des livres que celui-ci prête à Nadia. Nous ne reviendrons pas en détail sur la fonction des récits dans *El niño que robó el caballo de Atila*, et rappellerons seulement qu'ils définissent l'identité des enfants, et qu'ils donnent naissance à la parole magique que le Petit emporte avec lui hors du puits, semblable à un nouveau Testament adressé aux générations futures.

Doit-on s'étonner du rôle que les « récits transmis » ou les « mythes fondateurs » jouent auprès des protagonistes de ces romans, immergés dans un lieu originel ? Ces récits, que les personnages recueillent lors de leur voyage initiatique, assurent une fonction de lien social ou d'intégration dans une société (*El bosque es grande y profundo*, *Por si se va la luz*), quand ils ne sont pas explicitement porteurs de valeurs auxquelles l'individu doit s'identifier avant de les offrir à un collectif. Interprétés dans une perspective métafictionnelle, ils métaphorisent, pour les écrivains de cette jeune génération – originaires pour la plupart de cette Espagne rurale qu'ils n'ont jamais habitée –, la nécessité de combler à travers la littérature les lacunes d'un imaginaire social défaillant. Et c'est dans une temporalité très concentrée – la deuxième décennie du XXI<sup>e</sup> siècle –, alors que l'Espagne rurale est en train de disparaître, qu'elle n'est plus qu'un mythe épars dans la conscience de milliers de familles, que les descendants de ceux qui l'avaient peuplée et avaient été arrachés à leur terre la réinventent et manifestent dans leurs écrits l'urgence d'une création poétique dans laquelle s'enraciner.

Point de place, nonobstant, pour des mythes anciens immuables et pour des récits nationaux ayant légitimé une image mensongère de l'Espagne, imposée par les oligarchies, ou devenus anachroniques. Le retour aux sources d'Iván Repila et de ses compagnons d'écriture implique une adaptation aux problématiques du présent, si bien que cette génération « invoca las viejas mitologías y aspira a recrearlas o a jugar con ellas desde la contemporaneidad »<sup>49</sup>, pour reprendre des termes de Sergio del Molino.

De fait, l'essayiste rejette nombre des mythes hérités, ceux-là même qui légitiment les nations, tels que le Cid ou la conquête des Amériques, du fait qu'ils recourent à la violence et se fondent sur des récits guerriers. Quant aux mythes relatifs à l'Espagne profonde, ils développent selon lui des perspectives variables, parfois caricaturales, inhérentes aux groupes

---

<sup>49</sup> *La España vacía*, *op. cit.*, p. 244.

sociaux et aux intérêts en jeu, s'orientant majoritairement vers le topique du *locus amœnus* ou vers celui d'une Espagne noire, misérable et inculte, incarnée dans Las Hurdes<sup>50</sup>.

Les options choisies par Iván Repila dans *El niño que robó el caballo de Atila* prennent tout leur sens à la lumière des propos de Sergio del Molino. Quand les grands récits idéologiques ne séduisent plus, la littérature ne renonce pas à articuler l'individuel et le collectif. Dans une Espagne contemporaine ayant coupé les Espagnols de leur passé récent, une Espagne manquant de textes fondateurs dans lesquels chacun puisse se reconnaître, la génération d'Iván Repila rappelle non seulement la nécessité de créer des ponts entre la nation espagnole et la littérature, mais aussi d'effectuer un retour sur l'individu, de réinventer les chroniques familiales, d'imaginer de nouvelles formes de cohésion sociale à partir d'une histoire intime, partagée, qui s'éloignerait des schémas de violence ou des mythes guerriers. Dès lors, quoi de plus symbolique pour les deux enfants d'Iván Repila, le Grand et le Petit, orphelins de père et de mère, que de construire leur histoire en laissant derrière eux les péchés bibliques originels, le mythe de Caïn et d'Abel, et surtout, que de jeter au fond du puits Attila, son cheval, son intempérance et sa barbarie ?

---

<sup>50</sup> « Que la destrucción del relato nacional sirva para explorar otras formas de estar juntos », *op. cit.* ; SOMOSHURDES, « Desde Las Hurdes, a la España vacía », *somosHurdes*, 11 mars 2017 [consulté le 10 août 2018] URL : <<http://www.somoshurdes.com/una-propuesta-reivindicar-desde-las-hurdes-la-espana-vacia/>>.