

L'ESPACE SACRÉ DE *NATURALEZA* (FELIPE HERNÁNDEZ)

CHRISTINE PÉRÈS

Université de Toulouse-le Mirail

Le 6 novembre 1989, Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Goytisolo, Esther Tusquets et Jorge Herralde décidèrent à l'unanimité d'attribuer le septième prix Herralde au roman de Miguel Sánchez-Ostiz, *La gran ilusión*. L'œuvre finaliste concurrente était *Naturaleza*¹, premier roman d'un jeune écrivain alors âgé de vingt-neuf ans, nommé Felipe Hernández. L'histoire racontée par *Naturaleza* est, à première vue, très banale : dans un village perdu de la région de Teruel, nommé La Pulpuña, un jeune instituteur de vingt ans vient effectuer un remplacement d'une année scolaire dans une école fermée depuis vingt ans, date à laquelle son prédécesseur a pris sa retraite. Contre toute attente, ce texte produit un discours sur le religieux et se donne à lire comme une réflexion sur le sacré fondée sur le récit d'une expérience de communitarisme utopique.

D'entrée de jeu, le péritexte attire l'attention du lecteur sur l'espace : le titre se résume à un nom commun employé sans article, qui adopte le fonctionnement d'un nom propre, l'espace diégétique faisant ainsi figure d'espace unique². Le tableau placé sur la couverture du roman, une œuvre de Francis Bacon intitulée *Study of a Figure in a Landscape* (1957), représente une forme humaine assise au milieu d'un paysage champêtre évoquant une clairière : disposés en demi-cercle, les arbres semblent entourer le personnage et étendre leur emprise sur le spectateur qui contemple le tableau. Le ciel a, lui aussi, l'allure d'un demi-cercle dont les lignes se prolongent au-delà de la toile pour envahir l'espace du

¹ Felipe Hernández, *Naturaleza*, Barcelona : Anagrama, 1989.

² Michel Camprubi, *Etudes fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse : PUM, 1990, p. 15.

récepteur. Le jeu des couleurs tend à uniformiser l'espace et à fondre la silhouette humaine dans le paysage.

Le périphrase délivre quelques-unes des clés de lecture de l'univers diégétique : *Naturaleza* dépeint un monde clos et asphyxiant dans lequel une communauté humaine vit en étroite communion avec la nature, dans le souvenir du vieux maître d'école disparu. Erigés en commandements sacrés, les enseignements de ce dernier font force de loi tandis que son souvenir plane sur ce village coupé du monde et que son ombre s'empare progressivement de son remplaçant, victime de cette force spirituelle qui envahit tout. Pour le personnage du jeune maître, comme pour le lecteur, entrer dans le monde de La Pulpuña signifie pénétrer dans le Temps du Rêve, celui d'un utopiste dément qui, à l'instar de Dieu, a créé un monde à son image et transformé la région et ses habitants en un reflet de lui-même.

UNE ORGANISATION SYMBOLIQUE DE L'ESPACE

L'*incipit* de *Naturaleza* sanctionne le passage du monde profane au monde sacré, le franchissement du seuil qui sépare le chaos du centre du monde.

FRANCHISSEMENT D'UN SEUIL

Le roman s'ouvre *in medias res* sur l'errance du protagoniste qui, depuis trois jours, parcourt un terrain en friche en décrivant inlassablement une trajectoire circulaire. Cet *incipit* d'un chapitre se donne à lire comme le franchissement du seuil qui sépare deux mondes, d'une part l'espace urbain d'où vient le jeune maître et d'autre part le monde rural de La Pulpuña, situé au cœur d'une vallée entourée de montagnes. L'impénétrabilité de ce deuxième monde, suggérée par l'errance du personnage à travers un labyrinthe rocheux puis végétal, dépeint La Pulpuña comme un espace autonome. Les vingt kilomètres qui séparent le village de la halte du train constituent une sorte de *no man's land* car il s'agit d'un univers où toute trace humaine semble avoir été bannie ou promise à la destruction. En témoigne la maison abandonnée et délabrée du garde-barrière située à proximité de la halte où le train dépose le voyageur, seule trace résiduelle d'une activité humaine en ce lieu.

Les descriptions minutieuses dont fait l'objet le paysage tout au long de ce premier chapitre lui confèrent une présence écrasante, comme pour attester son authenticité au regard du lecteur dont l'entrée en lecture coïncide avec le parcours spatial accompli par le personnage. Cependant, une étude précise de la topographie mimétique permet de comprendre que si l'espace diégétique utilise bien un espace référentiel, il est en fait la combinaison de divers fragments spatiaux réels et de toponymes apparemment imaginaires. Car le Torcal, formation géologique particulière caractérisée par ses rochers aux formes humaines ou animales, est un ensemble montagneux couvrant une superficie de vingt kilomètres carrés, situé dans la région de Málaga et Antequera. De même, dans la région de Teruel, on ne trouve nulle trace d'un village portant le nom de La Pulpuña. Ainsi, le franchissement du seuil entre les deux mondes présents dans l'*incipit* sanctionne — aussi bien pour le personnage que pour le lecteur — le passage d'un espace réel à un espace imaginaire. Le recours au champ sémantique de l'évanescence souligne la déréalisation du paysage (p. 9-10). Par ailleurs, les figures duelles présentes dans l'espace, formes mi-végétales mi-humaines ou mi-minérales mi-humaines, figurent l'entrée dans un monde en constante métamorphose, un monde fantastique dans lequel la nature est anthropomorphisée :

El paisaje, todavía incoloro, se fue poblando de figuras fantasmales: céreos, pitas y columnas calizas iban apareciendo a medida que la niebla se desplazaba. Surgían a lo lejos, como criaturas que imploran o meditan cabizbajas en un templo vacío; luego, al ser tocadas por los destellos solares, se despojaban de sus formas humanas para convertirse en simples piedras o vegetales. (p. 17)

et où le temps semble soudain s'inverser pour plonger le personnage dans une époque primitive (p. 12).

Cet univers totalement dysphorique fait naître chez le jeune maître l'image du Purgatoire (p. 16). Le lexique religieux présent dans l'*incipit* désigne le franchissement de ce seuil comme le passage d'un monde profane à un monde sacré, comme l'entrée dans le royaume de Dieu. La lumière qui baigne la zone végétale entourant la grotte où il découvre un amphibien fossile rappelle celle d'un temple (p. 13). A l'intérieur de la grotte, face à l'amphibien, il se compare au chameau biblique (p. 15), faisant référence à la parabole de l'aiguille rapportée dans l'Évangile de

Matthieu (Mt, 19, 24) : pour entrer dans le royaume de Dieu, il faut se dépouiller de tous les biens acquis sur terre, comme il l'a fait en oubliant sa valise sur le quai de la gare de Teruel.

La Pulpuña prend d'entrée de jeu l'allure d'un royaume interdit puisqu'à l'orée du monde clos circonscrit par la barrière rocheuse du Torcal, veille un gardien dont l'allure rappelle celle d'un primitif. Curieusement, cet homme grand et décharné, vêtu simplement d'un pagne (p. 18-19), prend la fuite devant l'arrivant. Il s'agit du vieux des tourbières, un octogénaire misanthrope vivant à l'écart de la communauté, que le jeune maître retrouvera sans cesse sur son chemin chaque fois qu'il essaiera de sortir de La Pulpuña (p. 205, 230, 249, 259). Car ce seuil ne peut être franchi que dans un sens : celui qui conduit de l'extérieur vers l'intérieur, de la périphérie vers le centre. La mort frappe impitoyablement tous ceux qui essaient de le franchir dans l'autre sens : l'inspecteur, venu contrôler les enseignements du jeune maître et décidé à le renvoyer pour incompetence, est précipité au fond d'un ravin dans des circonstances mystérieuses (p. 151, 154) ; Madián, le fils de Luciano, a péri parce qu'il voulait franchir les limites du Torcal (p. 73) ; le jeune maître lui-même sera tué à coups de couteau par le vieillard des tourbières lorsqu'à la fin de l'année scolaire il décidera de quitter La Pulpuña (p. 268-269). Le thème des limites, omniprésent dans le roman, met en évidence une non-homogénéité de l'espace reposant sur l'opposition entre le chaos et le centre du monde.

CHAOS ET CENTRE DU MONDE

A l'intérieur des limites circonscrites par le Torcal, les relations qui se tissent entre espace et personnages sont profondément divergentes. Alors que pour les habitants de La Pulpuña l'espace est organisé, pour le jeune maître — et pour le lecteur, conduit par la focalisation à adopter la perspective de l'enseignant — il représente un espace labyrinthique où il est impossible de s'orienter. Pour les habitants, l'espace n'est pas homogène : ils opposent clairement leur monde au néant ou chaos situé au-delà du Torcal (p.79). La Pulpuña fait alors figure de centre du monde. Mircea Eliade rappelle que cette non-homogénéité de l'espace caractérise l'*homo religiosus* :

Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. [...] Il y a donc un espace

sacré, et par conséquent “fort”, significatif, et il y a d'autres espaces, non consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes. Plus encore : pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit réel, qui existe réellement, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure¹.

De plus, les lieux qui servent d'habitation aux personnages sont des *imago mundi* — pour reprendre l'expression de Mircea Eliade² — car leur configuration reprend tout ou partie des marques spécifiques de l'espace englobant. La cabane dans laquelle vit le vieillard des tourbières ressemble à une maquette de ce monde clos, à une mise en abyme de la région tout entière : constituée de pierres disposées en cercle, elle ne possède pas de toit et son occupant la définit comme “un fragmento de paisaje encerrado” (p. 231). Les ruines du village néolithique situées dans la vallée ont elles aussi cette forme circulaire (p. 107). L'atmosphère régnant dans la grotte qui abrite la famille de Elías rappelle celle d'un temple (p. 95) et l'enchevêtrement de couloirs et de pièces identiques la transforme en labyrinthe (p. 100), à l'instar de la grotte de l'amphibien fossile. Caractérisées par un lexique emprunté au corps humain, les tourbières constituent un espace anthropomorphisé et aussi un labyrinthe (p. 81). Sanctuaire contenant des objets ayant appartenu au vieux maître, l'ancienne école est un lieu clos dont María, son ancienne gouvernante, s'est instituée la gardienne (p. 132-133). Régis par un principe d'analogie, tous les microcosmes entrent en résonance avec le macrocosme, conception symbolique du monde inhérente au sacré. Le principe d'analogie qui régit la configuration spatiale est poussé à l'extrême : ainsi, pendant la récréation, le jeune maître constate que deux de ses élèves, Jacobo et Bruno, ont délimité sur le sol autour de chacun d'eux un territoire circulaire (p. 41).

MYTHES ET RITES RELIGIEUX DE LA PULPUÑA

Cette conception symbolique du monde se fait aussi jour à travers les mythes et les rites religieux de cette communauté.

¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1957, p. 26.

² *Ibid.*, p. 50-51.

LE CULTES DE LA NATURE

Dans l'univers de La Pulpuña, le jeune maître découvre une étrange communauté réduite à sept familles, toutes désignées par un nom de métier — celui du père — comme s'il s'agissait d'un patronyme ("los cisqueros", p. 126). Les personnages sont aussi très souvent désignés par leur lien de parenté avec celui qui possède cette qualification professionnelle : "hija del jifero" (p. 28), "hija del vaciador" (p. 41), "padre del cisquero" (p. 70), "mujer del vaciador" (p. 101)... On dénombre ainsi sept métiers : *cisquero*, *jifero*, *marceador*, *rozador*, *alarife*, *vaciador* et *manijero*. Curieusement, les personnages sont caractérisés par un métier qu'ils n'exercent plus, à l'exception des apiculteurs qui œuvrent en cachette la nuit, comme s'ils se rendaient coupables de quelque méfait. Le lecteur ne peut manquer d'être frappé par l'apparition d'un lexique religieux exprimant la profanation et le remords dans le passage où Andrés récolte le miel en compagnie de son père José et de son fils Bruno. Tout aussi énigmatique est le lien établi par ce personnage entre une œuvre parfaite et le Mal :

... aun así, por breves intervalos, el marceador sentía escalofríos al pensar que podía estar profanando una obra perfecta y, quizás por ello, producto de una razón diabólica: ya en su mano, los pedazos de miel cristalizada, parecían asfixiarse como peces extraídos de su medio; saltaban muertos a los recipientes que el abuelo, avisado por una ululación, hacía descender mediante una cuerda. [...] Tres rostros sin sangre, hubiera podido decirse de ellos, marcados más por el remordimiento que por la satisfacción del beneficio obtenido por el trabajo. (p. 46)

A son arrivée, le jeune maître découvre que le village n'est plus qu'un amas de ruines visiblement abandonné depuis longtemps par ses occupants et reconquis par la nature (p. 25). L'école, située au milieu de vergers laissés à l'abandon, offre la même image de mort et de désolation (p. 26). Seul le pavillon destiné à loger le maître a miraculeusement échappé aux outrages du temps (p. 27) : le jeune maître découvrira bien plus tard qu'il est entretenu depuis le départ du vieux maître par son ancienne gouvernante, María, qui vit là en compagnie de sa fille, une adolescente nommée Ana. C'est dans ce pavillon qu'il décide d'établir la nouvelle école. Dans la maison, comme dans la vieille école, le temps s'est arrêté vingt ans plus tôt : dans la maison, le calendrier qui scande le

passage du temps a vingt ans d'âge et sur le tableau de la vieille école figure encore la dernière leçon donnée par le vieux maître ("El mundo es plano, no hay movimiento en él", p. 59), comme si par enchantement le temps s'était suspendu ou pétrifié.

Sous l'impulsion de l'ancien maître, les familles ont quitté leur village, renoncé à leur métier et à leurs savoirs (p. 24-25) pour aller vivre dans des grottes, en étroit contact avec la nature, à laquelle elles vouent un véritable culte. Les habitants manifestent une profonde crainte envers le jeune maître (p. 37, 47), dont la venue est perçue comme une menace (p. 51), et le jugent à travers le souvenir qu'ils ont gardé de son prédécesseur. Le jeune homme est très vite alerté par le comportement étrange de ses neuf jeunes élèves, auquel il tente dans un premier temps d'apporter une explication. Leur refus de pénétrer dans la vieille école comme s'il s'agissait d'un lieu interdit (p. 26) est interprété comme la crainte d'être scolarisé pour la première fois (p. 28). Frappé par leur refus de l'abstraction et de l'apprentissage de la lecture, il découvre en eux des lecteurs de paysage (p. 76) : la nature constitue pour eux un immense réservoir de signes au sein desquels, se fiant à leur instinct, ils trouvent leur chemin sans jamais se perdre. Images révélatrices d'une terreur souterraine qui hante la mémoire collective, leurs dessins décrivent un univers d'une violence extrême où les êtres humains ont une forme mi-humaine mi-animale (p. 41). Tout au long du roman, chaque personnage est associé à un animal — l'un à un loup, l'autre à une tortue, etc. — dont il adopte le comportement : ainsi, on peut lire à la page 34 : "El anciano Efrain, padre del jifero, se había desvelado antes de que despuntase el alba con el pensamiento fijo en el hombre, de cuyo olor, en la vispera, había venido impregnado su nieto". Le jeune maître compare à plusieurs reprises ses élèves à une meute de chiens enragés poursuivant une proie (p. 91).

Il constate aussi que cette communauté pratique d'étranges rites funèbres : dans l'une des grottes, il voit un groupe de femmes se précipiter toutes ensemble sur le corps d'un mourant, comme pour l'écraser ou l'étouffer (p. 97). Le jeu des focalisations conduit le lecteur à abandonner par moments la perspective du jeune maître pour de brèves incursions dans l'intériorité des villageois. Il participe alors du sentiment d'étrangeté qui s'empare du jeune homme car, au-delà des actes décrits par ce dernier, il découvre un univers empreint de croyances animistes, dans lequel les âmes des ancêtres défunts coexistent avec les vivants, réincarnées dans des insectes, des pierres, des arbres... Trois passages sont

à cet égard éclairants. Le chapitre III s'ouvre sur la cérémonie matinale de l'épouillage entre Diego et son grand-père, Efraín :

Mientras los hábiles dedos del niño exploraban minuciosamente cada parcela de su cabeza, Efraín imaginaba un denso bosque poblado por los espíritus de sus ancestros difuntos ; veía un ejército arbóreo de hombres semejantes y, entre ellos, aún sin raíces, su propia figura huyendo de rama en rama... Por consiguiente, en cuanto escuchaba el crujido de las uñas de su nieto al cernirse sobre algún parásito, abría la mano para que aquél depositara religiosamente el piojo todavía vivo en ella. Esas criaturas llenas de su sangre, pensaba el anciano, no podían ser más que encarnaciones de su misma persona : matarlas o dejar que cayeran en manos desaprensivas significaba poner en peligro su propia vida, así que debía ser sumamente escrupuloso a la hora de cobijarlas en la caja de fósforos que, día tras día, enterraba en los lugares más recónditos. (p. 35)

Au début du chapitre V, Andrés considère en tous points les abeilles de la ruche comme des êtres humains et les définit comme “muchedumbre de hombres anteriores” (p. 45). Le vieillard des tourbières explique au jeune maître que les étoiles sont les âmes des défunts qui parlent aux vivants depuis le passé (p. 83).

En pénétrant dans la vieille école, le jeune maître trouve des manuscrits rédigés par son prédécesseur et comprend que le comportement irrationnel des habitants de La Pulpuña et leurs superstitions sont le fruit de l'enseignement dispensé par l'ancien maître : pour éradiquer la religion catholique et asseoir le nouveau culte, il n'a pas hésité à tuer le prêtre et à jeter les crucifix dans la lagune.

SACRALISATION DU VIEUX MAÎTRE

Le vieux maître correspond à la définition donnée par Rudolf Otto¹ du *numineux*, une force spirituelle fascinante et terrifiante, échappant à toute compréhension. Les habitants se servent d'un lexique religieux pour le nommer : le vieil Efraín parle de lui sur un ton empreint de vénération et haine (p. 143) ; María, la gouvernante, évoque son souvenir avec vénération (p. 54) et le définit comme un mystique (p. 55). Sacralisés,

¹ Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris : Payot, 1969, p. 57.

ses enseignements sont érigés en dogme et comparés à une foi (p. 79). Pour les enfants qui ne le connaissent qu'à travers les récits des anciens, il est à la fois une force spirituelle et un mythe, comme en témoigne le dessin du jeune Bruno, qui le représente sous les traits d'un homme primaire, semblable à un reptile, en train de se mutiler (p. 142-143) : le dessin célèbre l'exploit d'un homme capable de couper lui-même sa main droite et de l'enterrer pour renaître à partir d'elle. Le jeune maître lui-même n'échappe pas à cette fascination générale, finissant par confondre en une même image la photographie de son prédécesseur et la fresque représentant Dieu, peinte dans la classe de la vieille école (p. 69).

Au-delà de la mort, l'ancien maître d'école continue à accomplir des miracles : en effet, sans qu'aucun homme de la communauté ne l'ait jamais approchée, María donne le jour à une fillette qui, en grandissant, devient le vivant portrait du vieux maître. Au-delà de la mort, il continue aussi à châtier sans merci ceux qui désobéissent à ses préceptes. Comme de son vivant, une mort violente frappe tous ceux qui ne se plient pas à ses enseignements : Bruno, qui tire profit des leçons du jeune maître, est soumis de la part de ses camarades à un harcèlement moral incessant et périt enroulé dans une peau de sanglier, le visage dévoré par une meute de chiens sauvages ; Elías est retrouvé au pied d'un arbre, le corps enflé d'une substance vénéneuse.

L'espace diégétique participe donc d'une double polarité idéale/réelle puisqu'il se définit à la fois comme une "réalité voulue, forgée, modelée et protégée par une volonté individuelle, qui a su capter et canaliser la volonté collective" et comme "la projection d'un idéal, d'une idée, d'un mythe"¹. La sacralisation du vieux maître est justement permise par la désacralisation sociale. Jean-Jacques Wunenburger rappelle que le processus de laïcisation dans lequel la société occidentale est entrée progressivement depuis le XVIII^e siècle a eu pour conséquence l'affaiblissement de la sphère religieuse : perte de contrôle de l'Eglise sur un certain nombre d'institutions politiques, éducatives ou sociales, revendication de normes non religieuses dans le comportement, déchristianisation de la communauté chrétienne, crise de recrutement des Eglises, remplacement de la classe sacerdotale par "de nouveaux clercs chargés de la transmission et du contrôle d'une culture rationalisée et non

¹ Nous empruntons ces expressions à Milagros Ezquerro qui décrivait en ces termes l'espace du roman *Yo, el supremo*. Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction*, Montpellier : CERS, 1983, p. 86.

plus sacrée (corps professoral, technocrates, journalistes)”¹. Nombreux sont les passages du roman qui célèbrent le charisme de l’ancien maître, son ascendant sur ses élèves, sa capacité à les faire entrer dans son rêve (p. 215).

LE TEMPS DU RÊVE

Présent dans les manuscrits, le rêve est le principe fondateur du monde de la Pulpuña, un rêve qui prend aux yeux du jeune maître l’allure d’un cauchemar.

LA CITÉ PARFAITE

La désignation des habitants de La Pulpuña par des noms de métiers ne peut manquer de rappeler les trois classes de la Cité Idéale conçue par Platon, désignées toutes trois par leur fonction (les producteurs, les gardiens et les magistrats), modèle dont s’inspire Bosco pour imaginer sa Cité Parfaite, fondée comme celle de Platon sur l’idée de Bien, de justice. Elle est en fait le fruit d’une double lecture, celle du *Purgatoire* de Dante et de *La République* de Platon, deux livres présents aux côtés des manuscrits dans la vieille école. Mais si la Cité imaginée par Bosco, un étage de grottes auxquelles on accède par des échelles, rappelle la montagne du Purgatoire décrite par Dante, la description de la vallée évoque plutôt l’Enfer, tel qu’il apparaît dans la première partie de la *Divine Comédie* : “Desde esa altura el valle daba la impresión de ser un enorme embudo sin fondo segmentado por los sucesivos círculos infernales” (p. 166).

La Pulpuña est donc un univers ambivalent, à l’image des motifs qui ont présidé à sa création. Sous couvert de réaliser le bien de tous, l’ancien maître cherche surtout à se forger un destin et à perdurer dans la mémoire des hommes, au-delà de la mort. Un de ses premiers élèves, le vieil Efraïn, va rompre la loi du silence et relater à son successeur la genèse de La Pulpuña, que seule sa génération connaît. La création de ce monde remonte à plus de cinquante ans, c’est-à-dire à la décennie des années vingt (p. 214). Héritier d’une riche famille frappée par la folie, Bosco a reçu de son grand-père le domaine de La Pulpuña. Après de brillantes études de paléontologie interrompues en raison de sa trop grande fragilité

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris : PUF, 1981, p. 95.

nerveuse, Bosco, devenu l'instituteur du village, pense se perpétuer à travers ses élèves mais la mort de l'un d'eux lui fait prendre conscience que son enseignement est lui aussi condamné à disparaître. Il profite alors de son ascendant sur les enfants pour les endoctriner : il les soumet à un véritable lavage de cerveau, leur demandant d'oublier tout ce qu'ils ont appris pour croire aveuglément aux nouveaux dogmes qu'il leur inculque. Il fait détruire tous les chemins qui mènent au village, de façon à isoler sa communauté du reste de l'espace, à l'arracher au temps linéaire de l'Histoire pour l'inscrire dans le temps cyclique de la Nature. La substitution des noms de famille par des noms de métiers participe de ce projet.

Les croyances religieuses des habitants de La Pulpuña sont inspirées du Temps du Rêve, culture riche et originale élaborée par les Aborigènes d'Australie, dans laquelle se mêlent passé et présent, rêve et réalité. Le nom même de La Pulpuña appartient à cette culture : il s'agit de la graphie hispanisée du mot Pulpunya (ou Pulpunja) qui renvoie à un lieu présent dans un des mythes fondateurs de la tribu aborigène des Arandas¹. Cette légende ancestrale relate l'histoire d'Ungutnika, célèbre kangourou des origines mythiques qui, poursuivi par une meute de chiens sauvages et mis en pièces à quatre reprises, renaquit à chaque fois de sa peau et de ses os sous les yeux de ses poursuivants. Le rite funèbre décrit au chapitre 12 est lui aussi une coutume du peuple aranda². Barbara Glowczewski³ rappelle que les Aborigènes lisent la terre comme un livre et qu'ils interprètent tous les traits du paysage comme les traces vivantes d'êtres fantastiques. A l'origine, le monde était plat⁴ et c'est en le sillonnant que ces êtres façonnèrent le paysage, le balisant d'empreintes de leur corps ou de métamorphoses de leurs organes. Les Aborigènes ont pour totem ces êtres éternels qui portent souvent des noms d'animaux ou de plantes. Dans *Naturaleza*, ce sont aussi les corps des ancêtres qui façonnent le paysage : pour Bosco, les fossiles présents dans la région — comme l'amphibien de la grotte — inscrivent la chaîne de la vie dans chaque pierre, organisant la topographie en un immense organisme vivant (p. 189) au sein duquel coexistent toutes les époques. Disparu du monde des vivants et transformé en ancêtre de la communauté, Bosco devient à son

¹ Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris : Gallimard, 1966, p. 124-127.

² *Ibid.*, p. 110-111.

³ Barbara Glowczewski, "L'espace-temps du Rêve", *Australie Noire, Autrement* n° 37, mars 1989, p. 87-88.

⁴ Marika Moisseeff, "Un désert fertile", *Australie Noire, op. cit.*, p. 78-79.

tour un être façonneur de paysage. Les grottes dans lesquelles il pousse les villageois à aller vivre sont la transposition spatiale de son corps. Vues de l'extérieur, elles évoquent un nid de guêpes (p. 42), image présente dans les manuscrits où Bosco affirme : "... me veo a mí mismo como un avispero plagado de agujeros" (p. 105).

UN JEU DE RÔLES MORTEL

L'œuvre de Bosco est cependant incomplète car il n'a pu apporter la preuve de sa régénérescence. Atteint par la gangrène, il avait coupé sa main droite et l'avait enterrée, espérant ainsi renaître à partir d'elle, mais au bout de quelques jours il n'avait pu que constater son échec. L'absence de nom propre fait du jeune instituteur une simple fonction et son âge correspond au temps qui s'est écoulé depuis la disparition de Bosco : tout le prédispose donc à devenir aux yeux des villageois la réincarnation tant attendue du maître. Manipulé comme un simple pion (p. 40), il participe alors à son insu à un jeu de rôles mortel : il est celui que Bosco appelle de ses vœux dans les manuscrits pour fermer le cercle, c'est-à-dire achever son œuvre en prouvant la véracité de ses enseignements.

Le roman présente de larges extraits des manuscrits de Bosco, que son successeur a découverts dans la vieille école. Ces écrits ont une double fonction : ils fournissent au jeune maître les clés du monde qui l'entoure (p. 63), tout en le transformant progressivement en un double de son prédécesseur et en associant le lecteur à cette expérience. La concomitance des actions du lecteur fictionnel et du lecteur réel souligne la mise en abyme de l'acte de lecture. Dans ces passages, le narrateur extradiégétique cède la place à Bosco, narrateur intradiégétique écrivant à la première personne : comme le jeune homme, le lecteur réel entre directement en contact avec la voix du vieux maître. Ces textes sont l'expression d'un système de valeurs auquel le jeune maître n'adhère pas. En lisant, il intériorise donc des pensées et des valeurs qui ne sont pas les siennes. Vincent Jouve rappelle que l'acte de lecture fait du lecteur un être déchiré, aliéné : l'intériorisation de l'autre produit un vertige déstabilisant, comme si le lecteur subissait une dépossession de lui-même¹. Le texte ne cesse d'insister sur la répugnance mêlée de fascination avec laquelle le jeune maître lit les manuscrits de son prédécesseur : "La repugnancia que le

¹ Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris : Hachette, 1993, p. 81, 98.

producía, sentía a flor de piel, lindaba con una inexplicable fascinación. Hubiera querido poder acabar con ese rostro, pero sabía que por más que lo redujera a añicos éste seguiría presente, hablándole e infiltrándose constantemente en su pensamiento” (p. 63). Les manuscrits sont donc l'instrument d'une dépossession de soi vécue à son corps défendant par le jeune maître.

Dans un premier temps, le plan de Bosco semble se réaliser : le jeune maître devient progressivement son double, il se voit dans l'eau du puits sous les traits d'un vieillard (p. 45), a l'impression de sombrer dans la même folie et la même violence que son prédécesseur, comme le souligne l'image du cerveau troué (“Agujeros en mi cabeza”, p. 78). Mais il finit par résister, poursuivant jusqu'au terme de l'année scolaire sa tâche de pédagogue : il comprend peu à peu que son prédécesseur, toujours vivant, continue à manipuler l'univers de La Pulpuña depuis l'ombre des tourbières où ce vieillard vit caché. La mort viendra alors sanctionner son refus de jouer le rôle que son prédécesseur avait prévu pour lui. Lors de leur rencontre finale, Bosco lui reproche d'être resté attaché aux dieux de carton-pâte de la société matérialiste dont il est issu et l'accuse de ne pas avoir su profiter du destin exceptionnel qui s'offrait à lui : les neuf mois passés à La Pulpuña symbolisaient la possibilité d'une nouvelle naissance, la possibilité de devenir à son tour Dieu (p. 150-151).

L'ESPACE TEXTUEL

La configuration de l'œuvre, loin d'être anodine, souligne dès le péri-texte l'implication du lecteur. Le livre se compose de quatre parties, un chapitre isolé et non numéroté (celui qui présente le seuil du monde créé par Bosco) et trois parties nommées “primera, segunda y tercera parte”, formant un ensemble cohérent (l'évocation du monde clos de La Pulpuña) : cette cohésion est suggérée par la numérotation en chiffres romains de I à XXXIII des chapitres composant les trois parties : trente-trois, comme les trente-trois chants du *Purgatoire* de Dante. De plus, loin de se réduire à une simple étiquette, le nom de Bosco, qui n'apparaît que très tardivement dans le roman (p. 126), est porteur de sens. Il semble référer au monde naturel puisqu'on pourrait le rapprocher du nom commun “bosque”, mais il renvoie surtout à l'univers pictural. El Bosco est en effet le nom donné par les Espagnols aux XVI^e et XVII^e siècles au peintre Jérôme Bosch, connu pour ses compositions religieuses et surtout pour ses triptyques, dont le plus célèbre est sans doute *Le jardin des délices* (v. 1510), conservé au musée du Prado. Sur les volets extérieurs

du triptyque du *Jardin des Délices* est peinte une composition unique : elle représente “le monde au troisième jour de sa création, vu à vol d’oiseau dans une sphère de cristal, symbole de la fragilité de l’univers”¹. En haut à droite de la sphère, le Créateur apparaît sous les traits d’un vieillard barbu agenouillé au cœur d’un nuage. La terre, sectionnée horizontalement au niveau de l’Equateur, a l’allure d’un disque sur lequel apparaissent seulement des plantes et d’étranges figures embryonnaires tenant à la fois du végétal et du minéral. Ouvert, le triptyque offre au spectateur un parcours le conduisant d’un Paradis onirique à un Enfer fantastique peuplé d’êtres et de monstres hybrides. Conçue pour apporter le bonheur, la Cité Parfaite de *Naturaleza* devient elle aussi le règne du Mal et de la violence. *L’incipit* montrant Bosco en train de monter la garde sur le seuil du monde qu’il a créé, peuplé de formes minérales et végétales anthropomorphisées rappelle le volet extérieur du tableau de Jérôme Bosch. Le livre se présente au lecteur comme l’entrecroisement de deux structures, comme un palimpseste écrit sur un double hypotexte religieux, le *Purgatoire* de Dante et *Le jardin des délices* de Bosch, pour l’inviter à lire dans cette histoire apparemment détachée du monde réel une fable allégorique et pour le conduire à s’interroger sur son propre rapport au sacré.

En définitive, le monde clos et asphyxiant imaginé par Bosco, gourou charismatique au verbe fascinant, qui fait de la religion un instrument de domination et d’asservissement, pourrait se donner à lire comme une transposition de l’univers clos des sectes dans lequel la désacralisation des temps modernes pousse parfois l’homme à se réfugier. Conduit par la focalisation à adopter la perspective du protagoniste, le lecteur souffre dans sa chair l’expérience endurée par le jeune maître, jusqu’à la dernière page où, saisi d’horreur, il vit de l’intérieur la mort effroyable du jeune enseignant. *Naturaleza* constituerait alors une réflexion sur les formes de sacralité alternative qui s’offrent à l’homme du XX^e siècle, étude d’ailleurs poursuivie dans un autre roman de Felipe Hernández, *La deuda*², où un personnage énigmatique répondant au nom de Godoy se prend pour Dieu et entreprend de corriger ses contemporains de leurs travers.

¹ Max J. Friedländer, *Tout l’œuvre peint de Jérôme Bosch*, Paris : Flammarion, 1967, p. 100.

² Felipe Hernández, *La deuda*, Barcelona : Planeta, 1998.