



HAL
open science

Espace, pouvoir et migration dans les romans historiques de William Ospina

Diana Pulido

► **To cite this version:**

Diana Pulido. Espace, pouvoir et migration dans les romans historiques de William Ospina. Linguistique. Sorbonne Université, 2022. Français. NNT : 2022SORUL132 . tel-04112056

HAL Id: tel-04112056

<https://theses.hal.science/tel-04112056>

Submitted on 31 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Laboratoire de recherche Crimic EA 2561

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes espagnoles. Littérature latino-américaine

Présentée et soutenue par :

Diana PULIDO

le: 25 novembre 2022

**Espace, pouvoir et migration dans les romans
historiques de William Ospina**

Sous la direction de :

MM. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Luisa BALLESTEROS - MCF-HDR, CY Cergy Paris Université

Mme Carmen PINEIRA-TRESMONTANT - Professeur émérite, Université d'Artois

Mme Dolores THION SORIANO MOLLÁ - Professeur des universités, Université Rennes 2

Mme Victoria RÍOS CASTAÑO - Professeur des universités, Coventry University

M. Jean-Paul DUVIOLS - Professeur émérite, Sorbonne Université

A mi Jazz...

REMERCIEMENTS

D'abord, je tiens à remercier Monsieur le Professeur Eduardo Ramos-Izquierdo pour son soutien constant, sa disponibilité, son attention, ses conseils précieux, ses apports et son écoute pendant ces dernières années.

Ensuite, je remercie Victoria Ríos, Marie-Alexandra Barataud, José Miguel Sanz et Yamila Wahba pour leur relectures et apports.

Je remercie Sandra Acuña Español, Gloria Zarza Rondón, Martha Saiz Sánchez, Laurie Córdova et Nelly Gbacka pour leur foi inébranlable et précieuse amitié.

Merci à Sandra et Olivier pour leur soutien, à Paola, Amira, Ana María, Lina, , Miki, Heather, Veethee, Pete, Juanca, Libertad, Diana, Marta, Carola et Camel, pour avoir su rythmer avec leur amitié et joie le processus de ma recherche.

Je remercie les camarades du doctorat : Marisella Buitrago, Eduardo Cortés et Enrique Martín Santamaría pour leurs conseils et partage.

Merci à mon neveu Samuel, ma nièce Mariana et mes sœurs Sol et Lis pour leur soutien et compagnie malgré la distance.

Finalement je souhaite dédier ce travail à Gael Lorenzo et à la mémoire de mon père, ma mère et ma sœur aimée Jazz, qui ont été ma plus grande inspiration.

INTRODUCTION	10
I. LA GENÈSE DE LA TRILOGIE	30
1. La saga de trois histoires	32
1.1. <i>Ursúa</i> : une représentation de l'espace colombien au XVIe siècle	34
1.2. <i>El país de la Canela</i> : le pouvoir du récit.....	41
1.3. <i>La serpiente sin ojos</i> : une histoire d'amour	47
2. Réception de la trilogie : la tension	53
2.1. Les prix, la commémoration et les stratégies marketing	57
2.2. Style littéraire	64
3. William Ospina : la transition	69
3.1. Ospina : figure publique et d'autorité	72
3.2. France : le pays où Ospina a appris à voir la Colombie	83
3.3. De poète à auteur d'essais	87
4. Pré-écriture et récupération	93
4.1. Aurelio Arturo	93
4.2. Estanislao Zuleta	100
5. Une nouvelle lecture de l'histoire : l'équilibre des pouvoirs	102
5.1. <i>Auroras de sangre</i> et <i>Elegías de varones ilustres de Indias</i>	110
II. MIGRATION DES GENRES DANS LA TRILOGIE : UN ACTE	
ARBITRAIRE	122
1. Le roman : un genre imposé ?	127
1.1. La dualité dans l'intimité des protagonistes de la saga	128
1.2. La trilogie : une oscillation entre roman traditionnel et nouveau roman historique	132
2. Chroniques des Indes	136
2.1. Dimension historiographique : étapes d'expansion et de pouvoir	139
2.2. La dimension littéraire	142

2.2.1.	La rhétorique et le statut de vérité.....	144
2.2.2.	Le caractère idéologique : relations de pouvoir	148
2.2.3.	Le narrateur chroniqueur.....	150
2.2.3.1.	Fernández de Oviedo.....	154
2.2.3.2.	Alonso de Ercilla	156
2.2.4.	<i>Elegías de varones ilustres de Indias</i> : l'hypotexte de la trilogie	157
3.	Le romantisme et la trilogie.....	162
3.1.	La Divine Comédie	165
3.2.	Emily Dickinson.....	170
3.3.	Les mythes et le symbole : l'incompréhension	175
3.4.	L'extrapolation du romantisme en Colombie.....	184
4.	L'essai.....	189
III.	L'IDENTITE : RECIT, ESPACES ET MIGRATION	200
1.	Le territoire colombien : un effort de reconstitution	209
1.2.	Les quatre royaumes.....	212
2.	Les espaces et la migration du point de vue du présent : le déplacement intérieur forcé	216
1.1.	Le présent	218
1.2.	Espaces, récit et identité : une projection vers le présent.....	226
3.	Les espaces comme facteurs déterminants des personnages dans la saga	228
3.2.	Le narrateur et son rapport problématique aux espaces : l'étrangeté et le traumatisme	231
3.2.1.	Le narrateur et l'Europe : une harmonie en échec	236
3.2.2.	Marcos de Medina : la révélation d'une troisième identité.....	239
3.2.3.	Amaney : une relation brisée avec les espaces.....	241
3.3.	Ursúa et le narrateur : deux identités contrastées.....	245
3.3.1.	Les métamorphoses.....	251
4.	Migration des symboles et des imaginaires : le mythe comme construction de l'identité	254

4.1. Le mythe en tant que diversité	259
4.1.1. Le totem.....	261
4.2. Le mythe en tant qu'unité.....	266
4.2.1. L'espace sacré : profanation	270
4.1.1.1. Les perles : l'histoire d'une spoliation	272
4.1.1.2. Les émeraudes : une richesse monstrueuse	277
CONCLUSION.....	280
BIBLIOGRAPHIE	292
INDEX NOMINUM	308
INDEX CONCEPTS	311
ANNEXES.....	314

INTRODUCTION

¿*Qué es ser colombiano?* demande Ulrica au personnage principal, Javier Otárola, dans l'histoire d'amour « Ulrica » de Jorge Luis Borges (1899-1986)¹. La réponse subtile et astucieuse d'Otárola à cette question d'identité tient en deux phrases: *No sé [...] Es un acto de fe*. La première phrase dénote la difficulté à laquelle se heurte quiconque souhaite approfondir le sujet de l'identité², une question qui constitue l'un des principaux axes du genre de l'essai en Amérique latine depuis le XIXe siècle. La question qu'est-ce qu'être colombien colombienne met en évidence la particularité de la Colombie en termes de production d'essais sur l'identité, peu distincte des autres pays d'Amérique latine. William Ospina apparaît à la fin du XXe siècle comme l'un des écrivains les plus lus sur la question de la *colombianité*³.

Certes, d'autres essayistes notables comme Germán Arciniegas (1900-1999), Baldomero Sanín Caro (1861-1957) et Carlos Arturo Torres (1867-1911) s'étaient déjà penchés sur la question de l'identité et le métissage en Amérique latine, mais Ospina va rénover ces inquiétudes, en les inscrivant dans un contexte exclusivement colombien, notamment à travers *¿Dónde está la franja amarilla ?* (1995). Dans cet essai, la deuxième phrase d'Otárola *Es un acto de fe*, prend une plus grande signification puisqu'un acte de foi est interprété comme l'acte ou la volonté de continuer à croire, malgré l'abandon de Dieu. En effet, *¿Dónde está la franja amarilla ?* trace le panorama d'un pays qui semble abandonné par Dieu et, de fait, l'auteur introduit l'essai par la phrase suivante : « En alguno de sus relatos Gabriel García Márquez habla de un hombre que está muriendo de indignancia en el paraíso. Cualquier colombiano [...] puede hoy reconocerse allí » (Ospina 9). Ospina s'efforce de comprendre les raisons de la crise constante, de l'augmentation de la violence, de l'injustice, de l'inégalité, de la corruption et de l'impunité. Il soutient également que la Colombie n'a pas réussi à se défaire des anciens modèles coloniaux, qu'elle révère d'autres modèles culturels, et l'auteur s'interroge également sur la place de la Colombie à l'échelle mondiale⁴.

¹ « Me preguntó de un modo pensativo: — ¿Qué es ser colombiano? — No sé — le respondí—. Es un acto de fe. — Como ser noruega — asintió » (Borges, *El libro de arena* 15).

² Dans le *Dictionnaire des littératures hispaniques* (2009), Bonells souligne que la question de l'identité est le thème central du genre de l'essai en Amérique latine depuis les indépendances. (Bonells 484).

³ On observe, par exemple, que dans le *Dictionnaire des littératures hispaniques* (2009), aucun essayiste colombien n'est mentionné parmi les principaux représentants du genre identitaire en Amérique latine. Il mentionne plutôt : Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría et Domingo Faustino Sarmiento au Río de la Plata, José María Semper Agudelo à La Nueva Granada, Andrés Bello au Venezuela, Francisco de Paula González au Pérou, José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao et Santiago Arco au Chili et pour le Mexique Justo Sierra O'Reilly, Melchor Ocampo et Francisco Zarco. (Bonells 486).

⁴ D'autres essais de ce type apparaîtront plus tard, tels que : *América mestiza: el país del futuro* (2000), *El surgimiento del globo = O surgimento do globo* (2000), *Lo que se gesta en Colombia* (2001), *Contra el viento del olvido* (2001), *Los nuevos centros de la esfera* (2003), *Érase una vez Colombia* (2005), *En busca de Bolívar* (2010), *Pa' que se acabe la vaina* (2013), *Colombia, donde el verde es de todos los colores* (2013), *El dibujo secreto de América Latina* (2014), *De la Habana a la paz* (2016), *Parar en seco* (2017), *El taller, el templo y el hogar* (2018).

Ses thèmes tournent également autour du métissage, du rôle esthétique et éthique dans la transformation du pays et de la réflexion sur le langage. À travers eux, Ospina s'applique à déceler la *colombianité* et à comprendre certains phénomènes propres à la Colombie par le biais de l'explication historique, en soutenant que ce n'est que si l'on a un passé que l'on a un avenir, comme si les événements regrettables étaient une leçon à ne jamais répéter. Au fur et à mesure de ses essais, Ospina s'éloigne en effet du présent pour jeter un regard rigoureux sur l'histoire depuis l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, qu'il qualifie de « prologue du conflit en Colombie » (Ospina, *La Serpiente sin ojos*, sect.7). L'écrivain originaire de Tolima, département situé dans la zone andine, au nord-ouest de la Colombie, fait alors référence à l'une des formes de violence mises en évidence dans la trilogie comme étant le paramilitarisme:

[...] en estas masacres de Gonzalo Pizarro en medio de la selva sacrificando a miles de indios y dándoselos a los perros, no puede dejar de traslucirse esa violencia paramilitar en Colombia que estaba ocurriendo mientras yo escribía [...] (Universidad Diego Portales, sect.40).

Cependant, Ospina ne se considère pas comme essayiste, mais comme poète ; en fait, le parcours littéraire de l'auteur est très polyvalent, à tel point que le corpus choisi n'est pas un recueil de poèmes ou d'essais, mais de romans. Ospina a acquis une grande prépondérance dans la littérature colombienne et latino-américaine, laquelle lui a valu des prix tels que le *Rómulo Gallegos* en 2009 pour *El país de la canela*. Il est journaliste, traducteur, éditeur du magazine littéraire *Número*, dont il a été l'un des membres fondateurs, et rédige actuellement des chroniques d'opinion pour le célèbre journal *El Espectador*⁵. Son insertion dans différents espaces académiques, sa position politique controversée et le poids qu'il a acquis dans le milieu intellectuel ont fait de lui une figure respectée, dotée d'une certaine autorité lorsqu'il s'agit de donner son avis sur l'actualité colombienne.

Une deuxième question découle de cette circonstance : la littérature peut-elle apporter une réponse à la question de savoir ce que c'est qu'être colombien ? Ospina semble se trouver au milieu de cette fine ligne entre l'art et l'identité et entre la fiction et l'histoire. Dans notre thèse, nous tenterons de répondre à cette question en analysant les trois romans historiques : *Ursúa*

⁵ *Número* (1993-2011) était un magazine culturel de grande importance intellectuelle en Colombie, où des écrivains comme Mario Mendoza et William Ospina ont publié leurs premiers écrits.

(2005), *El país de la canela* (2009) et *La serpiente sin ojos* (2012), qui tournent autour de ce qui est arrivé à ses protagonistes et les événements historiques saillants cinquante ans après la rencontre des deux mondes, l'américain et l'europpéen. La narration n'englobe qu'une fraction de l'histoire (se déroulant sur vingt ans) de ce qui sera le processus de conquête avec les deux premières explorations de l'Amazone. Cette trilogie aborde non seulement la vie et la mort du conquistador navarrais Pedro de Ursúa, mais aussi la métamorphose du narrateur, qui dans le premier roman est espagnol, dans le deuxième acquiert une conscience métisse, et dans le dernier, fournit un effort pour ressembler à la voix indigène⁶ et devient le personnage principal de l'histoire. Ce narrateur, qui commence également comme un personnage de fiction et finit comme un personnage historique, est intra diégétique, mais devient parfois omniscient, notamment lorsqu'il raconte les événements historiques, lorsqu'il explore la psyché des personnages, ou lorsqu'il s'arrête pour décrire en détail les histoires qui sous-tendent chacun d'eux.

Le récit se déroule dans une espèce d'intemporalité, dans le sens où les événements ne sont ni racontés dans un ordre chronologique ni sont inscrits dans une durée déterminée et parce qu'ils sont constamment liés au présent. Un événement vécu par le narrateur ou un autre personnage peut amener le lecteur à un épisode de la découverte ou à un autre, simultané, qui éloigne le lecteur pour un instant de la narration principale, par exemple on peut trouver dans le chapitre trente de *Ursúa* la narration de la mort de Pedro de Heredia, l'incendie de sa maison et le départ de Pedro de Ursúa vers l'Amérique au même moment :

Allí ocurrió lo impensable: después de sobrevivir a todo, el barco encalló de repente y empezó a hundirse en el mar en calma [...] Pedro de Heredia, viejo pero todavía vigoroso, nadó y alcanzó las playas, pero una última ola del mar [...] cayó sobre él, [...] y lo ahogó sin misericordia [...]. Cuando me lo contó me pareció demasiado coincidente para ser verdadero, pero después he averiguado que las dos cosas ocurrieron: tanto el naufragio increíble después de sobrevivir a una tormenta de tamaño oceánico, como el incendio que devoró completa a la ciudad y los tesoros del gobernador en ella (*Ursúa* 444).

⁶ Nous essayons de privilégier les termes utilisés par les communautés elles-mêmes. Néanmoins le narrateur de l'histoire ne s'identifie pas à une population particulière car son personnage subit une métamorphose. En raison de l'évolution sémantique des termes : indigène, autochtone et aborigène due à des enjeux politiques, culturels et sociaux nous avons fait le choix du terme indigène pour la désignation donnée par l'usage des hispanophones « indígenas » qu'on a décidé de traduire, tout en sachant les implications historiques, culturelles et sociales que cela implique et qui sont d'ailleurs traités dans l'ouvrage *La nouvelle question indigène: peuples autochtones et ordre mondial*, Centre d'étude et de recherche politiques de l'Université de Bourgogne sous la direction de Jean-Claude Fritz et de Frédéric Deroche, Gérard Fritz et Raphaël Porteilla, 2005, où l'on souligne l'importance de privilégier le terme « autochtone » au lieu d'« indigène ». William Ospina opte pour le terme « native » dans le paratexte *Nota* de *La serpiente sin ojos* (2012) et le terme « indien » est utilisé en raison du contexte de l'époque.

A travers des mécanismes tels que l'analepse, le lecteur peut par moments avoir un panorama totalisant de la narration, et les personnages principaux possèdent l'empreinte romantique marquée dans toute l'œuvre d'Ospina. Cependant, c'est un autre personnage qui conduit l'histoire et détermine le destin des autres personnages : le territoire colombien.

La trilogie est donc le résultat d'une série de réflexions qui portent sur l'actualité et l'histoire de la Colombie, mais c'est aussi une œuvre au contenu poétique important. Comme dans *La serpiente sin ojos* (2012) et ses diverses références au romantisme, bien d'autres éléments peuvent être glanés dans la trilogie, que l'on pourrait même considérer comme un hypertexte, mais pas dans les termes de Gérard Genette (1930-2018) sinon dans ceux de l'ère numérique actuelle. Dans *Palimpsestes* l'hypertexte est défini comme un « texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] » (Genette, 20), le lien est déterminé entre l'hypotexte et l'hypertexte par transformation ou imitation.

L'hypertexte en tant que concept de l'informatique comprend également l'imitation, puisqu'il est né de la nécessité de capturer la manière non linéaire dont le cerveau humain agit : « Hypercard [logiciel et outil d'organisation de l'information] fonctionne à l'image de l'esprit humain par association d'idées et d'informations, en gérant les analogies, les métaphores, les ressemblances » (Sutter, *Hypertexte* 71). Au milieu du XXe siècle, le terme « hypertexte » était déjà utilisé :

Le concept d'hypertexte, décrit par Yankelovich et Meyrowist comme « une écriture et une lecture non linéaires [...] permettant aux créateurs de lier les informations [...] » les principes en furent exprimés dès 1945 par Vannevar Bush (Sutter, *Hypertexte* 71).

Or, l'inventeur du terme est Ted Nelson qui l'a défini comme « écriture/lecture non linéaire » (72). Fondamentalement, le concept d'hypertexte repose sur une organisation qui, pour certains textes comme les encyclopédies, rend plus pratique pour le lecteur le passage d'un paragraphe à un article et à toute la masse d'informations associée de manière non séquentielle. En effet, les trois ouvrages contiennent une multitude de données présentées à travers des mots et des phrases, à leurs tours reliés à d'autres sources d'information. Le lecteur, comme l'internaute, a accès à une foule d'informations. Ainsi, la trilogie peut contenir une source incalculable de données dans un seul paragraphe. De plus, comme dans le cas de l'hypertexte, elle n'est pas strictement séquentielle, puisqu'elle englobe de longues énumérations de noms historiques, de mots indigènes, d'espaces géographiques, d'événements historiques, de mythes et de personnages mythologiques, entre autres.

Cependant, le caractère de l'hypertextualité dans la littérature est plus large. La discussion sur la littérature et la culture électronique a déjà été largement abordée, le texte de Carlos Moreno Hernández, *Literatura e hipertexto* (1998) par exemple, analyse le roman et l'hypertexte. Dans son analyse, l'auteur définit *L'ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche* (1605) comme « una navegación hipertextual » (Moreno Hernández, *Literatura e hipertexto* 57) et élabore une analyse de *La Célestine* (1676) comme un texte non linéaire en raison de sa structure compositionnelle. Pour Hernández, le concept bakhtinien de dialogismes est lié au concept d'hypertextualité. La pluralité des voix dans l'histoire renforce l'absence d'un articulateur du récit et chacune d'entre elles est une perspective partielle et momentanée (58).

De même, Eduardo Ramos-izquierdo analyse dans son essai intitulé « De una cultura global a lo literario : entre el hipertexto y el texto » (2012) certains aspects de la culture numérique, des hypertextes et de la littérature. L'un des aspects à souligner dans la première partie de son analyse, concernant la culture numérique, est l'aspect tactile :

Es un hecho innegable que en la actualidad nuestro sentido táctil es diferente: el ratón nos enseña a tocar una superficie para tocar otra: tocar el espacio concreto para «tocar» lo virtual a distancia. Ya se han generalizado los deslizamientos táctiles que nos permiten buscar informaciones y comunicamos a través de las pantallas de tabletas e instrumentos de telefonía. ¿A cuando se convocarán el gusto y el olfato? (Ramos-Izquierdo, «De una cultura global » paragr. 9)

Le deuxième aspect de l'analyse est l'adaptation de l'homme aux nouveaux espaces offerts par la culture numérique et ce que l'auteur appelle « le principe de sélection des choix », une sorte de dialogue virtuel. (paragr. 14). Enfin, à l'aide de diagrammes graphiques, il analyse les œuvres: « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » dans *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) de Jorge Luis Borges, le paratexte de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar (1914-1984) et « Blanco » (1967) d'Octavio Paz (1914-1998), afin d'exposer le contraste entre la linéarité du textuel et les bifurcations de la « plurilinéarité » caractéristique de l'hypertextuel (paragr. 25)⁷

En las tres obras analizadas —que en nuestro siglo ya podemos llamar clásicas— se examinan su carácter fragmentario y combinatorio; su pluri-direccionalidad y su maleabilidad. Resulta asombroso comprobar —en este texto que fue leído y se difunde por vías hipertextuales—, que en la creación artística nos encontramos anticipaciones de esquemas, usos y contactos de la cultura virtual y cibernética de nuestro tiempo (Ramos-Izquierdo, « De una cultura global » paragr. 36).

⁷ Toutefois, notre étude ne vise pas à approfondir sur cet aspect. Notre analyse de la structure compositionnelle des trois romans se concentrera d'abord sur les études de réception, ensuite sur le générique et enfin sur l'interprétatif.

Le choix de ce corpus découle de la lecture de *¿Dónde está la franja amarilla ?* (1995), l'essai aborde des thèmes présents dans nos recherches précédentes, tels que la dépossession des terres et le déplacement forcé⁸. L'objectif de cette thèse est de résoudre, depuis l'approche littéraire, certaines des problématiques soulevées dans ses essais et laissées sans réponse. Plus largement, il s'agit également de saisir les différents mécanismes narratifs de la littérature contemporaine qui propose une vision alternative de l'histoire.

En explorant la réception de la trilogie, nous trouvons des discours qui donnent une grande prépondérance à la figure publique de cet auteur, notamment en tant qu'essayiste, ce qui restreint nos sources d'analyse, mais en même temps nous amène à nous interroger sur sa raison. D'autre part, le nombre exigü d'études sur la trilogie produites jusqu'à présent, nous a amenés à rechercher des discours qui incluent l'auteur lui-même dans le cadre artistique et esthétique des trois ouvrages.

Pour surmonter ces difficultés, les études de réception, dont Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss sont les deux représentants précurseurs, s'avèrent très utiles, non seulement pour prolonger l'analyse des discours produits autour de la structure artistique et esthétique du corpus, mais aussi parce qu'elles permettent de prendre la figure de l'auteur comme un autre élément de la configuration de l'œuvre. De ce fait, les ouvrages *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique* (1976) de Wolfgang Iser et *Pour une esthétique de la réception* (1978) de Hans Robert Jauss, constitueront la base de notre approche. Ainsi, nous chercherons la manière dont la trajectoire d'Ospina se manifeste dans la trilogie, ce qui pose à nouveau la question de l'identité à partir du prisme de l'auteur : dans quelle mesure son identité est-elle prépondérante pour analyser le corpus choisi ?

L'exploration du parcours littéraire d'Ospina est singulière dans la mesure où celui-ci passe de l'écriture de poèmes profondément influencés par le romantisme allemand à la production d'essais sur le territoire colombien et le métissage. Cette évolution est marquée non seulement par les genres que l'auteur traverse au fil des ans, mais aussi par ses thèmes et sa trajectoire en tant qu'écrivain. En effet, ces transformations se sont produites progressivement, marquées par une série de circonstances qui incluent l'identité propre de l'auteur. En prenant en compte ses

⁸ « El desplazamiento forzado es uno de los problemas sociales más graves del país. Un desplazado es alguien que ha sido forzado a emigrar dentro del territorio nacional, abandonando su lugar de residencia o actividades económicas regulares porque su vida, seguridad física o libertad personal se han visto seriamente afectadas o están bajo amenaza directa, por alguna de las siguientes situaciones: conflicto armado interno, disturbios internos y tensión, violencia generalizada, violación masiva de los Derechos Humanos, violaciones del Derecho Internacional Humanitario u otras circunstancias que resultan de las anteriores situaciones, que pueden alterar el orden público drásticamente »

https://mindefensa.gov.co/irj/portal/GSED?guest_user=Guest_GSED . Consulté le 28 janvier 2022.

discours et ceux produits sur lui comme éléments faisant partie de la production de l'œuvre, il convient de se demander comment s'opère le passage du poète à l'essayiste puis au romancier. Bien qu'Ospina se considère poète, la publication de sa poésie est plus tardive que celle de ses essais⁹.

Sa première publication date de 1981 et il s'agit de l'essai « Aurelio Arturo : la palabra del hombre », dont le sujet deviendra une autre marque de fabrique de l'auteur : la récupération et la mise en valeur de figures marginalisées de l'histoire, comme ce poète de Nariño, qui acquiert une dimension nouvelle, et même déjà la figure de Pedro de Ursúa. Ce n'est qu'en 1984 que l'auteur colombien publie son premier recueil de poèmes, *Hilo de arena*, issu de ses expériences à Paris, où il a vécu entre 1979 et 1982, et dont la prépondérance réside dans la configuration des principaux thèmes de ses essais.

C'est certainement le voyage en France qui lui a déclenché son intérêt pour la Colombie, car l'auteur et son cercle littéraire méprisaient la littérature latino-américaine, notamment Gabriel García Márquez¹⁰. Plus tard, Ospina a commencé en effet à établir des liens entre l'Europe et la Colombie, notamment entre le romantisme allemand et la mythologie indigène colombienne, comme le démontre, par exemple, son essai « Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo » (2014)¹¹. On y observe une série de changements d'intérêts et de sujets littéraires qui finissent par fusionner et dont nous analyserons les procédés narratifs.

Si dans un premier temps, les études de réception nous fournissent les outils pour étendre la compréhension du corpus à partir de la dimension des discours qui l'entourent, elles sont également liées à un autre de nos axes d'analyse : le pouvoir. En effet, ces études assument l'approche de la « démocratie sémiotique » dont l'implication politique est évidente, tant dans le terme lui-même que dans la recherche constante de la rupture des paradigmes traditionnels, c'est-à-dire l'exercice d'un contre-pouvoir à travers les études académiques. La prolifération des travaux dans le domaine de la culture en est la preuve. Pour Hans Robert Jauss, il était temps

⁹ Ses premiers poèmes n'ont en fait été publiés qu'en 2017 dans *Poesía reunida*, qui contient des poèmes écrits à partir de 1974.

¹⁰ C'est ce que dit Edgar Collazos, un ami d'Ospina, dans une interview pour l'émission *ConversanDos*: « Inicialmente, creo que nosotros leíamos mucha literatura europea y mucha literatura inglesa poco leíamos de la literatura nuestra [...] a nosotros por ejemplo no nos gustaba mucho García Márquez [...] » (Ospina William, sect.48).

¹¹ Les U'wa sont une communauté indigène appartenant à la Sierra Nevada del Cocuy, dans les Andes du nord-est de la Colombie.

de rendre visible le savoir stocké dans les bibliothèques bourgeoises¹². Ainsi, les études de réception sont apparues comme une objection aux conventions figées de la littérature traditionnelle qui, selon Jauss, sauvegardaient l'histoire littéraire au sein des archives appartenant aux rentiers. Jauss développe ensuite cette théorie qui cherche à retrouver la véritable historicité de la littérature à travers la dimension du lecteur¹³, en s'appuyant sur l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) et de Theodor Wiesengrund Adorno (1903- 1969) :

L'histoire de la littérature ne se réduit pas à une histoire des auteurs et des œuvres. Ces dernières n'ont une histoire que dans la mesure où elles sont lues [...]. C'est la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire (Kalinowski, « Hans-Robert Jauss », para.gr.15).

Jürgen Habermas soutient également cette idée en affirmant que l'expérience esthétique ne peut pas seulement être véhiculée par les jugements de goût des « arbitres professionnels », l'expérience esthétique rend compte d'un monde vécu et ne peut donc pas être figée dans le monde de l'art, tout comme une œuvre doit nécessairement donner lieu à des divergences d'appréciation: « [...] la rationalisation culturelle fait naître un danger d'appauvrissement du monde vécu » (Allard, « Dire la réception » 74). Chaque lecture et chaque étude du texte conduisent à une création constante de significations, ce qui rend l'acte de lecture plus dynamique et donne donc lieu à des effets différents. Iser propose également l'idée d'une réalité référentielle subordonnée à la subjectivation que chaque individu porte sur le monde, bien qu'une œuvre littéraire ait pour origine le regard que l'auteur porte sur elle, celui-ci n'est pas inclus dans le monde créé. Même si un texte voulait reproduire le monde actuel, sa reproduction dans le texte aurait déjà une variation: « Chaque texte littéraire porte en lui une vision sélective du monde organisé au sein duquel il est né, et qui forme sa réalité référentielle [...] » (Iser, *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique* 9). Grâce aux apports des études de réception, nous pourrions donc étendre les perspectives d'analyse au-delà de la réception du corpus à travers les trois dimensions proposées par les études de praxis littéraire: *Poiesis*, *Aisthesis* et *Catharsis*: «

¹² « À la fin des années 1960, en même temps que les études sur la réception, on a assisté à une prolifération d'études aux États-Unis dont le thème commun était l'analyse des relations de pouvoir dans la culture : *subculture studies*, *fan studies*, *internet studies*, *game studies*, *visual studies*, *film studies*, *postcolonial studies*, *black studies*, *ethnic and race studies*, *lesbian, queer, transgender, porn studies* [...] » (*Questions de réception*, Arnoux-Famoux 9).

¹³ « Jauss n'est pas le premier à avoir introduit le terme de "réception" dans la théorie littéraire : quarante ans auparavant, les "structuralistes de Prague" avaient développé une théorie de la réception. L'esthétique de la réception de Jauss est une théorie syncrétique dont les éléments sont empruntés — de façon le plus souvent explicite — à d'autres théoriciens » (Kalinowski, « Hans-Robert Jauss », para.gr.13).

[...] par la *poiesis* se crée un monde propre, par *aisthesis* se renouvelle la perception des choses, et par la *catharsis* l'expérience esthétique se projette dans l'horizon de la communication intersubjective » (Allard, « Dire la réception » 71).

En premier lieu, la *Poiesis* englobe le pôle de production au sein duquel l'auteur n'est qu'un autre élément du cadre de production. Pour cette raison, nous aborderons l'étude de la « genèse » en incluant la trajectoire de l'auteur colombien, mais en le traitant comme un autre élément de la structure qui a donné naissance à la saga. En ce sens, nous étudierons le créateur de la trilogie non pas à partir de sa biographie mais à partir des discours qui ont été construits sur son image publique. La notion d'auteur apparaît comme un rôle dans le mécanisme du cadre. En ce sens, il est pertinent d'étudier comment ce rôle a été accordé à Ospina et le texte de Michel Foucault (1926-1984) *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969) nous guidera sur le rôle du discours par rapport à celui de l'auteur. William Ospina est-il une construction, et quelles sont les facteurs qui ont favorisé sa réputation et son autorité dans la sphère littéraire colombienne? José-Luis Díaz parle du passage de l'écrivain à l'auteur comme d'un processus complexe, d'un mécanisme et d'une « scénographie auctoriale plus au moins codée » (Díaz 109). Comment s'est passée la transition d'écrivain à auteur pour Ospina?

Devenir un *auteur* implique donc une fragmentation préalable des dimensions de la création dont la préexistence est essentielle à sa constitution. Foucault fait la distinction entre l'auteur, l'individu nommé et le sujet qu'il nomme¹⁴. De son côté, Bernard Pignaud propose une distinction formelle entre l'homme de lettres, l'écrivain, le sujet de l'écriture et l'auteur, qui apparaîtra comme l'image institutionnelle¹⁵ (Chamarat, Gabrielle, *L'auteur* 37). Pour Ospina, quel a été le rôle des institutions dans sa production littéraire ? En tenant compte de tout ce qui précède, nous nous interrogeons sur les discours de la *Poiesis* de notre corpus et sur la manière dont ils ont influencé les discours de la *Catharsis* de la trilogie.

¹⁴ « Un nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours (qui peut être sujet ou complément, qui peut être remplacé par un prénom, etc.) ; il exerce par rapport au discours un certain rôle ; il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre des textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux [...]. En fin le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire "ceci a été écrit par untel", ou "untel est l'auteur" indique que ce discours n'est pas parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va une parole [...] qui doit, dans une culture donnée recevoir un certain statut » (Foucault et Ribard, 38).

¹⁵ « [...] ce qui revient à la fois à choisir une manière conforme d'assumer la régie énonciative de son propre discours, et aussi à le doter d'une figure, d'une *persona* aisément repérable par l'imaginaire social : ayant donc une prestance spéculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d'instrument d'intégration de la diversité des textes édités sur une même raison sociale [...] » (« L'auteur vu d'en face » 109).

La polyvalence d'Ospina nous amène à explorer le deuxième thème principal de notre étude: les genres de la trilogie étudiée. Bien que l'essai et la poésie soient les genres représentatifs de l'auteur, la configuration même de la trilogie implique d'autres genres au sein de celle-ci, malgré la réserve d'Ospina à lui attribuer un genre littéraire défini¹⁶. Le corpus choisi a été associé en effet à plus d'un genre littéraire, à commencer par son caractère poétique qui contient l'empreinte du romantisme dès l'épigraphie inaugurale. En ce sens, un autre objectif de notre étude est de démontrer les liens entre le corpus et divers genres littéraires. Claudio Maíz, par exemple, utilise l'expression « migration de genre en genre » pour désigner la trajectoire de l'auteur colombien et compare son parcours à celui d'Octavio Paz : « [...] que de la poesía saltó al ensayo sin abandonar la poesía o haciendo del ensayo también algo de lírica o de poesía » (Maíz, *La trilogía* sect.1:45). Ainsi, des genres tels que la chronique, le poème épique et l'essai ont été associés à la saga d'Ospina. L'expression utilisée par Maíz a inspiré le titre de notre deuxième chapitre et, de plus, elle met en évidence le troisième axe de notre étude : la migration.

La trilogie possède non seulement une hétérogénéité de styles, de références et de voix, mais, pour reprendre les termes de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), elle englobe une variété de dialogismes avec des œuvres qui traversent le classique, le moderne et le contemporain à travers les espaces européens et américains:

Le discours vit, dirait-on, aux confins de son contexte et de celui d'autrui. Cette vie double est également celle de la réplique de tout dialogue entier, composé d'éléments à « soi » (du point de vue du locuteur), et « à l'autre » (du point de vue de son « partenaire »). De ce contexte mixte des discours 'siens' et « étrangers » on ne peut ôter une seule réplique sans perdre son sens et son ton. Elle est partie organique d'un tout plurivoque (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* 106).

En ce qui concerne le roman historique comme un des genres associés, Pablo Montoya incorpore les deux premiers romans de la saga d'Ospina au corpus de son étude sur le roman historique en Colombie: *Novela histórica en Colombia : 1988-2008* (2009) ainsi qu'Ariel González dans son étude: *William Ospina: Novela histórica y escritura historiográfica* (2015) ; Ramírez Peña et Araújo Fontalvo les associe à la chronique dans leurs études «*Ursúa : ficción e historia de una nueva Crónica de Indias* » (2007) et « *Una parodia de las Crónicas de Indias: Ursúa de William Ospina* » (2014). Dans les discours de réception, l'ingrédient romantique qui

¹⁶ La question générique a été renouvelée depuis Platon et Aristote avec l'épopée et la tragédie, genres auxquels se sont ajoutés des genres comme la poésie lyrique. Le générique reste un instrument de la théorie littéraire: « A l'heure actuelle, on parle habituellement de trois genres principaux ou catégories fondamentales: le genre épique ou narratif, lyrique et dramatique; toutefois, on observera que les définitions génériques qui ont été appliquées à un grand nombre d'œuvres ne sont pas toujours univoques et disent souvent peu sur leurs caractéristiques. » (*Dictionnaire des termes littéraires* 221).

se distingue des épigraphes, de l'architecture dantesque, de la présence du mythe ainsi que de l'exaltation de la nature et de l'ancestral, est mis en évidence¹⁷. La composante idéologique surgit inévitablement dans notre analyse avec le mouvement du romantisme et le genre de la chronique, et dans cet ordre d'idées, il est également pertinent de s'interroger sur la manière dont l'idéologique se reflète dans la trilogie.

Alors que Bakhtine nous fournit des lignes directrices pour établir des liens dans le texte avec des époques et des géographies variées, la dimension historique et la frontière avec la fiction dans le récit du roman latino-américain est un sujet important en termes d'identité, en raison de la prolifération de la production de ces romans à la veille de la commémoration du Ve centenaire.

Hayden White et Seymour Menton (1927-2014) abordent cette question sous l'angle de la valeur historique de la fiction et vice versa. Dans son ouvrage *Metahistory* (1973), White analyse la nature poétique de l'historiographie puisque, pour lui, les historiens possèdent une structure verbale dont le contenu profond est une poétique « [...] I believe the historian performs an essentially poetic art [...] » (White *x* *preface*). Le théoricien soutient que dans les stratégies explicatives et argumentatives des historiens et des philosophes de l'histoire, on peut trouver les éléments d'un ordre littéraire et idéologique qu'il appelle le style historiographique (x). En termes généraux, White s'attache à identifier et à analyser l'aspect de l'art dans l'historiographie et la philosophie de l'histoire par le biais de la poétique.

Pour Menton, le nouveau roman historique se définit comme : « [...] les romans dont l'action se situe entièrement ou du moins majoritairement dans le passé, c'est-à-dire un passé non vécu par l'auteur [...] ». (*La nueva novela histórica de la América Latina : 1979-1992* 30), comme l'avait déjà affirmé Imbert en 1951¹⁸.

Le théoricien propose une liste de trois cent soixante-sept romans, écrits depuis le début de la réflexion sur la commémoration du Ve centenaire jusqu'en 1992, et établit quelques lignes directrices à partir des éléments communs entre eux. Dans notre étude, nous allons explorer lesquelles des caractéristiques suivantes se retrouvent dans la trilogie. La première est la subordination, à des degrés divers, de la reproduction mimétique d'une certaine période

¹⁷ Son travail d'essai comprend également des écrits sur la poésie tels que : *Los románticos y el futuro* (1993) ; *Es tarde para el hombre* (1994) ; *Esos extraños prófugos de occidente* (1994), *Por los países de Colombia: ensayos sobre poetas colombianos* (2002). Également le roman *El año del verano que nunca llegó* (2015), raconte les expériences de Lord Byron, Marie Shelley, Percy Bysshe Shelley et John William Polidori à la Villa Diodat et les circonstances dans lesquelles les personnages de Frankenstein et du Vampire ont pris vie.

¹⁸ « [...] llamamos “novelas históricas” a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista [...] » (cité dans Menton 33).

historique en raison de l'impossibilité de connaître la vérité ou la réalité historique. Il en découle un caractère cyclique de l'histoire et paradoxalement son imprévisibilité qui fait que les événements les plus inattendus et les plus étonnants peuvent se produire (Menton 42). La deuxième a trait à une « [...] distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos [...] » (43); la troisième est la fonctionnalisation de personnages historiques:

[...] mientras los historiadores del s. XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros lideres, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del s. XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado [...] los novelistas de fines de siglo gozan retratando sui generis a las personalidades históricas más destacadas [...] (43)¹⁹.

Quatrièmement, Menton place la métafiction ou les commentaires du narrateur sur le processus de création ; la cinquième caractéristique est l'intertextualité « [...] todo texto se arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro. El concepto de la *Intertextualidad* reemplaza aquel de la *intersujektividad* » (44). Menton ajoute que ces allusions sont généralement faites sur un ton moqueur. Finalement pour le théoricien, la sixième caractéristique correspond aux concepts « bakhtiens » du dialogique, du carnivalesque, de la parodie et de l'hétéroglossie dont la projection montre deux ou plusieurs interprétations des événements, des personnages et des visions du monde (44).

En ce qui concerne le genre de la chronique, les questions suivantes se posent: Dans quelle mesure la trilogie relève-t-elle de celui-ci ? Quelles caractéristiques stylistiques, formelles et de contenu l'y rattachent-elle ? Ceci nous amène à analyser la dimension littéraire des chroniques des Indes, un aspect qui n'a pas été abordé très souvent.

Le caractère essayiste de la trilogie, surgit de la quête de l'origine des problèmes préalablement identifiés dans les essais sur l'identité colombienne et les problèmes qui tournent autour du territoire, comme le déplacement intérieur forcé. Grâce à Pedro de Ursúa, le lecteur ne se contente pas de circuler dans une Colombie recréée du XVI^e siècle, mais il voyage aussi

¹⁹ « [...] alors que les historiens du XIX^e siècle concevaient l'histoire comme le résultat des actions des grands empereurs, rois ou autres dirigeants, les romanciers du XIX^e siècle choisissaient comme protagonistes des citoyens ordinaires, ceux qui n'avaient pas d'histoire. En revanche, alors que les historiens de la fin du vingtième siècle, orientés vers la sociologie, se tournent vers des groupes apparemment insignifiants pour élargir notre compréhension du passé [...], les romanciers de la fin du vingtième siècle se plaisent à dépeindre sui generis les personnalités historiques les plus marquantes [...] » (43).

dans le temps pour tenter d'élucider les racines des dilemmes actuels de la Colombie. Le territoire colombien est au centre des essais d'Ospina et de sa trilogie. La projection du présent dans la saga historique apparaît dans la constitution des espaces colombiens comme enjeu de la violence: « Hemos hecho del más privilegiado territorio del continente una desoladora pesadilla » (*¿Dónde está la franja amarilla?* Ospina 9). Cette atmosphère de violence liée au territoire résonne avec le phénomène du déplacement intérieur forcé, l'une des conséquences multiples et désastreuses de la violence sans visage qui sévit dans le pays. La langue est la matière première de la découverte de ce territoire à travers un narrateur métis. Le voyage à travers l'espace colombien par le biais de la narration vise à montrer le début des difficultés contemporaines, comme l'exprime Ospina dans « De chigüiros y cipreses » (1997), en termes d'apport d'une langue d'un autre continent à un territoire qu'elle a du mal à nommer. Paradoxalement, le territoire colombien, source de richesse, devient la pomme de discorde qui déclenche un conflit dont l'origine remonte au XVI^e siècle.

En ce qui concerne l'identification de l'Amérique latine à la langue espagnole en tant que processus de construction d'une langue afin de se reconnaître, une question se pose: la langue que nous parlons ressemble-t-elle au monde dans lequel nous vivons ? Ospina s'appuie sur les chroniqueurs, qu'il identifie comme les bases européennes de la littérature latino-américaine, et affirme que le processus de construction de la langue en Amérique latine repose sur une fusion ou un alliage de multiples apports, depuis le moment même où la langue s'est imposée. Mais il y a un moment dans l'histoire où, pour Ospina, il commence à y avoir une véritable identification de l'Amérique latine avec la langue : le modernisme.

Troisièmement, les espaces sont abondants et imposants dans l'œuvre, ils sont l'axe du conflit séculaire au sein duquel se définit le Colombien, et l'auteur relate même son expérience personnelle de la violence durant la seconde moitié du XX^e siècle dans le livre *Guayacanal* (2019). En effet, la question de l'identité est aussi directement associée aux espaces et à la manière dont s'établit la dialectique homme-espace. Dans ce sens, l'abondance des espaces dans la trilogie est-elle une revendication ou un besoin de nommer la réalité colombienne ? Fernando Aínsa (1937-2019) propose une lecture qui remarque le manque d'identité à travers « La demarcación del espacio en la ficción novelesca ». Dans ce chapitre de son ouvrage *Teoría de la novela* (1976), Aínsa postule que l'exubérance de la nature comme caractéristique du roman latino-américain illustre une incapacité à s'appropriier les espaces américains, ainsi qu'un manque d'identité. Ainsi, comment la dialectique homme-espace américaine est-elle configurée

dans la trilogie? Pour Aínsa, tout d'abord, la tâche du héros américain consistera à rechercher un espace heureux et, ensuite, il tentera de former une harmonie avec l'espace.

Le territoire colombien de la trilogie a déjà été analysé dans d'autres études, notamment sous l'angle mythologique et historiographique²⁰. Nous soulignons l'étude de Kressner intitulée « Counter (Current) Discourses : Rivers in William Ospina's *Ursúa* and *El país de la canela* » (2013), qui est liée à notre travail dans la mesure où Kressner analyse la présence d'éléments spatiaux naturels comme l'eau, qui jouent un rôle de résistance et de contre-pouvoir. D'autre part, la galerie de personnages historiques de la saga contraste avec un petit nombre de personnages fictifs qui acquièrent progressivement de l'importance, comme le narrateur métis des deux premiers romans (puisqu'il se révèle historique dans le troisième), Amaney, la mère du narrateur qui est enlevée par le père pendant le pillage Inca, Oramín, un indien muisca sauvé par Pedro de Ursúa (1526-1561) et Z'bali, une indienne vénézuélienne, premier amour d'Ursúa. Ces personnages, dont la description physique et psychologique est imprécise, sont des représentants des minorités ethniques actuelles à travers lesquels se transmet la mythologie indigène et africaine, ce qui entraîne une fusion mythologique.

Le mythique est une dimension abordée à partir de branches du savoir telles que l'anthropologie, l'ethnologie et même la psychanalyse, mais sur le plan littéraire, son importance découle du romantisme. Les mythes sont un élément omniprésent dans la trilogie, dès les titres des deux derniers romans. *El país de la canela* a en effet été abordé sous l'angle du désengagement et de l'incompatibilité de la mythologie européenne avec les mythes américains, *La serpiente sin ojos* est sans doute le roman qui condense le plus le mythique par la poésie, et dans *Ursúa*, les mythes indigènes, européens et africains sont omniprésents. Le mythe se révèle dans notre étude sous deux angles. Le premier concerne sa valeur dans le romantisme. Vaillant met en évidence l'urgence d'inventer une nouvelle mythologie ou de produire une réinvention de la religion dès le premier texte du romantisme *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand [Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus]* qui revendique une récupération du sacré. La seconde a également trait à la composante sacrée et symbolique

²⁰ Nous soulignons l'étude de Carolina Pinzón Hernandez, *Le symbole de l'eau et de la montagne, convergences et divergences au sein de la trilogie de l'écrivain colombien William Ospina et dans la poésie andine contemporaine. Littératures*. Université Nice Sophia Antipolis, 2016:

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01439383/document>. Consulté le 28 septembre, 2017. Ainsi que celle de Cédric Jugé, *Espaces, mythes et récits de la conquête du Nouveau Monde dans la trilogie de l'Amazone de William Ospina : Ursúa (2005), El País de la Canela (2008) et La serpiente sin ojos (2012)*, Université de Nantes, 2019 : <http://www.theses.fr/2019NANT2049>. Consulté le 16 février 2021.

du mythe en tant que récit primordial qui relie toutes les cultures du monde par le biais de la narration orale transmise de génération en génération. Ainsi, la praxis discursive du mythe contient une taxonomie qui a été étendue pour devenir ce qu'elle est aujourd'hui et qui se manifeste de différentes manières dans la vie quotidienne et dans la littérature. Mircea Eliade (1907-1986) et Joseph Campbell (1904-1987) servent de guides pour aborder le mythe à partir de l'unité et de la diversité, à travers les éléments communs aux mythes universels et la variété qui existe aujourd'hui. Le mythe est aussi le récit de la naissance des espaces colombiens et de leur fonction sacrée.

Dans une perspective au propos didactique, les personnages du roman, en particulier Ursúa, parcourent le territoire colombien de bout en bout, se plongeant dans l'origine de ses noms, de ses mythes, de ses premières explorations. Ils donnent éventuellement au lecteur colombien un panorama plus large du pays dans lequel il vit et que, en raison de circonstances telles que la violence, il n'a pas pu explorer. L'incompatibilité des conceptions et des idées du monde cosmique, de la guerre, de l'honneur, du sang et des mythes, provenant de l'empire espagnol avec l'Amérique, agit comme le porteur d'un monde symbolique venant d'Espagne. Le narrateur représente un prisme d'alter ego, produit du métissage, du syncrétisme et de l'acculturation. Ainsi, les mythes européens, africains et américains sont présents à travers l'histoire, et Ospina les utilise pour comprendre la littérature colombienne, son dialogue avec le monde et son importance dans l'art :

Ce n'est qu'en Grèce que le mythe a inspiré et guidé aussi bien la poésie épique, la tragédie et la comédie, que les arts plastiques ; mais aussi ce n'est que dans la culture grecque que le mythe a été soumis à une longue et pénétrante analyse [...]. Si dans toutes les langues européennes le vocable « mythe » dénote une « fiction », c'est parce que les Grecs l'ont proclamé il y a déjà vingt-cinq siècles (Eliade 184).

Tout ce qui précède, ainsi que les axes soulevés, sont susceptibles d'être abordés par plus d'une discipline, ce qui nous oblige à délimiter notre étude à la dimension littéraire. C'est une difficulté étant donné que peu d'études ont été menées sur la trilogie à partir de cette dimension. Ainsi, la collecte, la sélection et l'analyse de critiques, d'essais, de thèses et même de blogs sur la trilogie, comme la transcription d'entretiens réalisés avec l'auteur à travers différents médias nous confrontent à une seconde difficulté liée à la prépondérance accordée à la figure publique de William Ospina, auquel il a été impossible d'accéder en personne.

Une autre difficulté se pose au niveau des notions d'espaces, de pouvoir et de migration. Ainsi, plutôt que de chercher des définitions, ils se cristallisent eux-mêmes à travers diverses formes dans notre étude, notamment à travers le présent avec le territoire colombien et les

diasporas de la violence, mais aussi à travers les études de réception, les symboles, les genres et le mythe.

L'agencement de notre étude est tripartite, structurée comme suit: la première partie intitulée « La genèse de la trilogie » a pour fonction principale de démontrer la structure sur laquelle la trilogie est produite à travers les discours produits autour d'elle. Le premier chapitre présente les trames des trois romans. A partir de l'approche de la tension, le chapitre suivant traite d'une sélection faite sur les discours de réception de l'œuvre. Le troisième chapitre analyse la figure publique d'Ospina et l'évolution de sa dimension d'écrivain à celle d'auteur du corpus, le quatrième chapitre approfondit l'un des projets d'Ospina de récupération des figures marginalisées de l'histoire. Le cinquième et dernier chapitre soulève le contexte dans lequel l'œuvre a été écrite et des hypotextes. Les deux premiers chapitres de ce livre concernent les œuvres qui ont précédé le corpus, parmi lesquelles *El país del viento* (1992) et *Las Auroras de sangre* (1999), un essai qui reprend et commente les vers du poème *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847) de Juan de Castellanos (1522-1607) et les œuvres d'auteurs peu connus comme Aurelio Arturo (1906-1974), ainsi que l'influence d'Estanislao Zuleta (1935-1990) et de Friedrich Hölderlin (1770-1843).

La deuxième partie, qui coïncide avec le deuxième axe de notre recherche, s'intitule: « Migration des genres dans la trilogie : un acte arbitraire » et, comme son nom l'indique, elle pense le caractère arbitraire d'attribuer un genre à ce corpus ; d'autre part, la composante historiographique du travail nous conduit à réfléchir sur les frontières littéraires. Une exploration paratextuelle, configurative et intertextuelle permet de rapprocher les genres du roman, du roman historique, du nouveau roman historique, de la chronique (avec les Chroniques des Indes) et de la poésie de l'œuvre à travers le romantisme avec la figure du héros, la présence de Dante Alighieri (1265-1321), Emily Dickinson (1830-1886) et du mythe. L'essai est abordé dans une perspective de projection vers le présent, mettant en évidence les problèmes sociaux et politiques actuels.

La troisième partie « Espaces, identité et migration » explore les axes de notre recherche en reprenant le thème de l'identité. Dans le premier chapitre, nous montrerons comment les espaces déterminent les personnages et comment ils s'imposent au discours de telle sorte que les personnages de fiction sont imprécis, révélant ainsi un manque d'identité. Le deuxième chapitre de cette partie explore la géographie de la Colombie comme une « carte des richesses » dans laquelle certains éléments qui existaient au XVI^e siècle, comme les ostiales du Cap de la Vela, sont aujourd'hui inexistantes, et constituent une source d'abondance mais aussi un noyau

d'intérêts économiques et de pouvoir déclenchant un conflit entre divers acteurs. A travers cette partie, nous souhaitons démontrer comment Ospina essaie d'étendre la compréhension de la nécessité de nommer les espaces colombiens pour répondre à la question identitaire en Colombie en élucidant la configuration des noms qui sont aujourd'hui des villes, des chutes d'eau, des montagnes ou des mines à partir des mythes. Son enquête a débuté par la nécessité d'explorer les problèmes actuels de la Colombie à travers ses essais et a pris la forme de trois romans dont le narrateur et Ursúa sont tous deux porteurs de mythes. Le narrateur en tant que produit du métissage et du syncrétisme représente le mythe actuel et Ursúa symbolise l'incompatibilité entre les représentations européennes et américaines, de même le mythe confrontera la conception du territoire colombien pour les indigènes avec les mythes venant d'Europe et d'Afrique.

C'est pourquoi notre dernière partie sera une exploration des espaces à travers le mythe et les problèmes actuels dont découle un type de migration produit par la violence : le déplacement intérieur forcé. Le territoire colombien a été au cœur du conflit en Colombie mais Ospina va plus loin en donnant aux espaces une identité colombienne. La trilogie est donc un parcours de mythes qui révèlent à leur tour la relation entre l'homme et son environnement à travers un rapport sacré : la poésie. Étant donné le caractère encore restreint des études depuis la théorie littéraire sur le sujet, notre étude aspire à contribuer aux discours qui continueront à être configurés autour de la trilogie.

I. LA GENÈSE DE LA TRILOGIE

Notre première enquête porte sur la genèse du corpus choisi : en quoi consiste le processus artistique et esthétique ? Pour cela, nous analyserons une sélection de discours existants dans l'ensemble de la structure de l'œuvre, c'est-à-dire ceux présents relevant de *l'aisthésie*, *la poiesis* et *catharsis*. Notre objectif, dans cette première partie, est de saisir la trilogie en intégrant tous les éléments inclus dans sa structure, de sorte que les discours produits par la figure publique de l'auteur ne seront qu'une partie de l'ensemble, c'est pourquoi, pour notre analyse, un entretien avec l'auteur n'est pas nécessaire.

1. La saga de trois histoires

Le dernier paragraphe de *La serpiente sin ojos* (2012) stipule que: « Los lectores curiosos podrán encontrar la fuente de estas novelas al final del primer volumen de las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos » (Ospina 318). L'auteur ne précise pas dans la citation l'année de publication de l'œuvre, mais dans la chronologie de *Las auroras de sangre* (1999), il indique que le poète andalou a mis plus de treize ans pour terminer son poème, de l'achèvement de la première partie en 1579 à la quatrième et dernière partie en 1592, quinze ans avant sa mort²¹. Ospina souligne également que ce n'est qu'en 1847 que le poème est sorti de l'anonymat et a été publié pour la première fois.

Elegías de varones ilustres de Indias fut, bien sûr, décisif pour l'écriture de la trilogie, en plus d'être le plus long poème de la langue castillane avec 113 609 vers, c'est à dire l'un des plus longs du monde selon Ospina : « No sólo era el poema más largo de la lengua castellana; era uno de los más extensos del mundo [...] » (*Las Auroras* 13). D'autres sources pour la rédaction de la saga sont mentionnées dans la *Nota* en paratexte de *Ursúa* (2005), ainsi que la clarification de la véracité et de la nature fictive des événements racontés. Le résultat est une série de trois romans écrits entre 2005 et 2012 en prose, mais avec un ton poétique qui reprend une partie de ce que Castellanos raconte et récupère la figure historique peu connue d'Ursúa, pour apporter un nouvel éclairage sur l'histoire de la Colombie, mais surtout sur la manière dont s'est formée la relation entre les conquistadors, les indigènes et le territoire colombien.

²¹ Dans la chronologie du paratexte, Ospina présume que Castellanos aurait commencé à écrire le poème en prose en 1568 (*Las auroras de sangre* 421).

En outre, Castellanos, ami et probablement écuyer de Pedro de Ursúa selon l'auteur colombien, a peut-être assisté et accompagné le navarrais dans certains de ses voyages, raison de plus pour raconter les exploits du conquistador et lui dédier six des sept cantos (du *Canto II* au *Canto VII*) de l'*Elegia XIV*²², qui clôt la première partie du poème.

Ainsi, le premier roman *Ursúa* reprend les *Cantos* de Castellanos sur le navarrais Pedro de Ursúa au sein desquels on trouve également le thème central du second roman *El país de la canela*, sur l'expédition de Francisco de Orellana (1511 ?-1546 ?) qui finit par la découverte du fleuve Amazone. Ospina conjecture que c'est en fait Castellanos qui a parlé à Ursúa de cette expédition: « [...] cuando aquel joven capitán [Ursúa], gran amigo de Castellanos y a quien éste sin duda le ha contado las andanzas de Orellana, decide repetir la ruta del Amazonas [...] » (*Las auroras* 298). Castellanos lui-même confirme dans son poème ses relations avec Orellana :

*Que dicen de Francisco de Orellana
Con quien yo tuve gran conocimiento (Elegías 156).*

Le deuxième roman *El país de la canela* reprend donc aussi une partie du récit du poète andalou, qui se trouve également dans le *Canto segundo* :

*Ursúa, con aviso suficiente,
A los efectos desto se presenta;
Pero dejémoslo haciendo gente
Que de valor tan raro se contenta:
Pues me parece cosa conveniente
Del Orellana dar alguna cuenta,
Para bien entender desta letura.
Jornada de tan grande desventura (157).*

Ospina suit le cours de l'histoire comme le fait Castellanos, sauf que l'auteur colombien prolonge les vers du poète et les sature de détails, transformant ainsi l'ensemble des strophes en roman. Ainsi, le lien entre le premier et le second roman se retrouve dans les vers suivants du poète andalou :

²² «[...] estuvo en Santa fé probablemente con Ursúa [...] hay quien a firma que acompañó a Ursúa en sus aventuras de Pamplona y en su probable fuga por el Magdalena [...] » (44).

*Después, con gracia de razon urbana,
Hizo demanda del descubrimiento [...]
Y el marqués se lo dió de buena gana
Vista su discrecion y su talento [...] (157).*

Il est certain que Pedro de Ursúa, en entendant les récits de l'expédition d'Orellana, voulait entreprendre un voyage pour conquérir les Amazones, et le marquis, qui tenait le navarrais en haute estime pour sa lignée de guerriers, ses combats et ses bonnes manières, décida de financer son expédition.

Enfin, dans le troisième roman de la saga *La serpiente sin ojos* (2015), Ospina reprend l'histoire d'amour entre Pedro de Ursúa et Inés de Atienza, fille métisse de Blas de Atienza lesquels meurent tragiquement ensemble dans la jungle à cause de la folie de Lope de Aguirre, également inspiré de Castellanos. L'histoire comprend, bien sûr, l'événement important de la deuxième expédition en Amazonie dirigée par Pedro de Ursúa et les événements qui l'ont précédée, dont le personnage bien connu est Aguirre.

Le roman a cependant un ton différent des deux précédents, car bien qu'il s'agisse d'une histoire qui relate des événements historiques, son narrateur a recours à la poésie et s'efforce de récupérer les voix autochtones à travers des poèmes et des mythes.

1.1. *Ursúa*: une représentation de l'espace colombien au XVI^e siècle

Ursúa (2005), défini par l'auteur comme le roman des guerres : « Con los años he aprendido que *Ursúa* es un libro de guerras [...] » (*Ursúa* 318), et donc du pouvoir, relate principalement la progression de la cavalcade de Pedro de Ursúa (1526-1561) à travers le territoire colombien. Fasciné par les récits de son parent Miguel Díez de Aux sur le Nouveau Monde lors d'une visite à la forteresse familiale du jeune homme dans la vallée de Baztán : « Yo sólo sé que Pedro de Ursúa no había tenido nunca relación con barcos y navegaciones, y que, más allá de sus fantasías juveniles, no había deseado de veras viajar hacia tierras lejanas antes de aquel mediodía de marzo de 1542 » (24), près d'Arizcún en Navarre, le jeune Ursúa, âgé de quinze ans, décide de partir pour l'Amérique quelque temps plus tard afin d'étancher sa soif de bataille.

L'un des procédés d'écriture d'Ospina consiste à remplir de détails les événements flous de l'histoire. Ainsi, par exemple, dans le paratexte, il précise que l'amitié du protagoniste avec

Lorenzo, frère de Teresa de Jesús²³, est imaginaire mais possible ; ainsi que l'apparition de Ladrilleros dans la baie de Buenaventura et la première campagne d'Ursúa vers la région des Panches, la région du Tolima, sa rencontre avec les villages de la Sierra Nevada ; son emprisonnement à Santafé ; sa fuite à Pampelune et son voyage final le long du Magdalena.

L'auteur clarifie également les données imaginées pour les besoins de l'histoire, comme la rencontre personnelle entre l'empereur et La Gasca, qu'il dit nécessaire pour l'histoire ; la lettre d'Armendáriz à La Gasca ; le nom et l'identité de Teresa de Peñalver ; et les rencontres d'Ursúa avec les effigies de pierre du sud et avec le phare de Catatumbo. Avant d'annoncer la liste de ses ouvrages de référence, presque en s'excusant, l'auteur précise : « El lector encontrará comprensible que la geografía del narrador sea imprecisa [...], y que de vez en cuando su narración se atenga más a rumores que a certezas » (490). Cette phrase annonce la configuration du roman, car tandis que nous assistons à l'adolescence, à la jeunesse, aux conquêtes, aux gouvernements, aux amours et à la mort de Pedro de Ursúa, ses voyages entraînent le lecteur dans une traversée détaillée et parfois épuisante des espaces géographiques.

De cette façon, le narrateur nous invite à assister aux voyages presque ininterrompus du navarrais, depuis Arizcún jusqu'aux régions les plus reculées de Colombie. Cependant, l'histoire d'Ursúa n'est pas la seule racontée. Sa vie est une sorte de conteneur pour de multiples histoires, ce que le narrateur lui-même annonce dès le début: « Yo podría contar cada noche del resto de mi vida una historia distinta, y no habré terminado cuando suene la hora de mi muerte » (*Ursúa* 15).

Le texte a l'allure d'une chronique et du journal intime d'un narrateur anonyme et ami d'Ursúa²⁴, qui commence à écrire sur le navarrais après son assassinat aux mains de Lope de Aguirre à Omagua, lors de la deuxième expédition en Amazonie en 1561. Tout au long du récit, le lecteur apprend progressivement qu'il faut dix ans pour terminer l'histoire, qui s'achève vers

²³ « Cepeda y Ahumada, Lorenzo de. Ávila, 1519 – 26.VI.1580. Poeta, escritor, regidor del cabildo, tesorero, teniente de gobernador, alcalde. Ausentes sus hermanos mayores, Teresa intimó mucho con Lorenzo, cuatro años menor. Por fin él y Jerónimo, en calidad de hijosdalgo, con sus armas y caballos, se enrolaron en 1540 en la hueste que llevaba a las Indias el comisario real Cristóbal Vaca de Castro, enviado por Carlos V a remediar la guerra civil, declarada entre los conquistadores, el marqués Francisco Pizarro y el adelantado Diego de Almagro. [...]. Tras una penosa navegación, llegaron a Nombre de Dios, y luego a Buenaventura y de allí, por tierra, a Popayán, donde se enteraron de la muerte y asesinato de Francisco Pizarro en 1541. Prosiguieron a la villa de Quito, donde Vaca de Castro, el 26 de septiembre de 1541, elevó a la villa a la categoría de ciudad, de acuerdo a la cédula de 14 de mayo de ese año »: <https://dbe.rah.es/biografias/24518/lorenzo-de-cepeda-y-ahumada>. Consulté le 11 avril 2022.

²⁴ Bien que le récit soit centré sur le conquérant navarrais, il est écrit à la première personne du singulier et, à certaines occasions, le narrateur sort de l'histoire pour révéler des détails de sa propre vie, par exemple, que son écriture se veut un journal intime: « Cuando decidí por fin escribir mis recuerdos para contarme a mí mismo la vida de Ursúa, sus guerras y sus viajes [...] » (350).

1572, alors que le narrateur a environ cinquante-deux ans²⁵. En effet, le prélude du premier roman commence par la phrase suivante: « Cincuenta años de vida en estas tierras llenaron mi cabeza de historias » (*Ursúa* 15)²⁶.

De cette façon, la séquence des événements qui racontent l'histoire de Pedro de Ursúa est marquée sous la forme d'une analepse et plus tard, avec les romans suivants, on observe une séquence de l'histoire sous la forme circulaire, puisque l'auteur commence et termine l'histoire à partir de la fin de la vie de son ami Ursúa mais l'histoire, qui n'est pas linéaire, s'arrête dans une scène, pour raconter ce qui s'est passé avant et après celle-ci et continue à un autre point qui n'est ni chronologiquement linéaire ni strictement lié à ce qui a été raconté précédemment. Cependant, il y a des moments qui nous permettent de faire une séquence d'événements, comme le moment où il décide de raconter l'histoire: « “Si salgo de aquí” », me dije, “voy a contar la vida de Ursúa” [...] » (*La serpiente* 313), le moment où le narrateur dit cette phrase est après la mort d'Ursúa et d'Inés de Atienza, alors que les survivants d'Aguirre naviguent avec lui sur le fleuve Amazone.

Tout au long de la trilogie, d'autres détails du processus narratif sont révélés, par exemple, le fait que le narrateur commence son texte à El Tocuyo, au Venezuela, puis se déplace à San Sebastián del Gualí, à Mariquita (Tolima), ce qui n'est pas anodin, car le fait qu'il soit un narrateur métis et qu'il appartienne à la côte tropicale signifie que, pour lui, de bonnes conditions climatiques sont fondamentales pour son exercice d'écriture :

[...] yo soy hijo de los litorales, necesito el clima cálido en mi cuerpo, y no podría escribir nada, y ni siquiera recordar, rodeado por esas lluvias eternas, por esos cielos de pelaje de oso y esas noches glaciales (*Ursúa* 351).

Le narrateur souligne un trait qui, contrairement à sa propre conviction jusqu'à ce point du récit, le distingue des autres chroniqueurs espagnols : il est né en Amérique, et cela est associé à un tellurisme qui marque définitivement sa méthodologie de travail. En outre, il semble marquer un contraste avec Juan de Castellanos, qui écrivait à la même époque ses octaves royales dans la ville de Tunja, connue pour son climat froid de haute montagne et ses pluies constantes.

²⁵ « Diez años he viajado como una sombra siguiendo sus pasos, diez años, si puedo decirlo, intentando tejer con palabras lo que él destejó con su espada [...] » (131). Dans *la serpiente sin ojos* il fait également référence au temps passé en Europe: « [...] derivé después más de diez años enredado en las guerras del emperador, por las ruedas de Flandes y por el cerco de alfanjes en el Mediterráneo [...] » (*La serpiente* 48).

²⁶ Le fait est toutefois déroutant, car, au moment de la rédaction, le narrateur a passé dix ans en Europe et n'a que cinquante-deux ans.

L'accent mis sur le choix du narrateur d'écrire dans un espace aux conditions météorologiques spécifiques reflète non seulement la détermination d'Ospina à tenter de recréer l'histoire officielle à travers les yeux d'un Colombien métis, mais aussi la prépondérance des éléments naturels dans le récit. Le narrateur admet que la Savane est un endroit silencieux et paisible mais froid « En la Sabana hay más silencio, sin duda[...] » (351). Ce n'est pas non plus un hasard si Castellanos produit simultanément son œuvre à Tunja, puisque le poète andalou est l'un des alter ego du narrateur anonyme de l'histoire²⁷. En effet, le choix d'un espace colombien pour produire son œuvre en parallèle avec Juan de Castellanos marque également la volonté de créer une version alternative de l'histoire, où non seulement un métis la recrée, mais où elle est racontée à travers le territoire colombien et ses caractéristiques.

Quant aux événements racontés, le paratexte *Nota* de ce roman laisse peu de place à l'interprétation, car il commence par clarifier ce qui est réel, ce qui est conjectural, ce qui est possible et ce qui est imaginé. En effet, il précise que les événements racontés sont réels, que presque tous les personnages le sont aussi, que le narrateur est un produit de la fiction et qu'il est le résultat de la conjugaison de plusieurs vétérans ayant assisté aux deux voyages en Amazonie décrits dans la trilogie : Orellana et Pedro de Ursúa, le premier à la recherche de cannelle en 1541 et le second pour conquérir les Amazones en 1559 ; et que certaines données sur la lignée d'Ursúa ont été modifiées « [...] para efectos de la historia » (489).

En outre, Ospina mentionne les textes sur lesquels il s'est appuyé pour l'écriture du roman et parmi eux, il cite le livre de Luis del Campo²⁸, *Pedro de Ursúa, conquistador español del siglo XVI* (1970) et, bien sûr, le poème *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847)²⁹. Le lecteur peut donc constater que le jeune navarrais est bien le fils de Leonor Díez de Armendáriz et de Tristán de Ursúa et que sa relation avec Miguel Díez de Aux est réelle mais que sa visite à la forteresse est une fiction. L'œuvre de Castellanos raconte l'arrivée d'Ursúa avec son oncle Díaz de Armendáriz³⁰, en revanche, le récit d'Ospina raconte l'arrivée d'Ursúa à Borinquen, aujourd'hui

²⁷ « Los hechos que se cuentan [...] son narrados por un personaje de ficción que conjuga la experiencia de varios veteranos [...] y la personalidad de Juan de Castellanos » (489).

²⁸ Né dans la même région que Pedro de Ursúa, le médecin et écrivain Luis del Campo a fait des contributions dans ses ouvrages, sur des personnages de sa région avec des informations de première main. Ses écrits sont principalement sur la médecine, des études sur Pampelune, la tauromachie et des biographies historiques, dont celle de Pedro de Ursúa. <https://dbe.rah.es/biografias/35933/luis-del-campo-jesus>. Consulté le 08 août 2022.

²⁹ L'auteur ne précise pas dans la citation l'année de publication de l'ouvrage, mais dans *Las auroras de sangre* (1999) il précise que le texte consulté appartient à la Biblioteca de la Presidencia de Colombia. Editorial ABC. Bogotá, 1995 et se compose de quatre volumes (Ospina 8).

³⁰ « El orbe de las Indias de occidente, Un Miguel Diaz Armendariz hubo Que trajo seis gobiernos juntamente; Y en este nuestro nuevo reino tuvo Un mozo generoso, su pariente, Pedro de Ursúa fué su propio nombre, Que siempre mostró sello sin ser hombre » (*Elegías*, Castellanos 156).

Costa Rica, où il se rend compte que la régence dont parlait Aux et son titre sont une fable et que la lettre de l'empereur qu'il porte avec lui n'a pas beaucoup de valeur, mais grâce à l'intervention de sa mère, il rencontre plus tard Miguel Díaz de Armendáriz, récemment nommé juge de résidence, à Carthagène.

Ainsi, nous assistons au départ d'Ursúa de sa forteresse de la vallée de Baztán, au cours de l'été 1542³¹, accompagné de son groupe d'amis pour l'Amérique, en prenant la route d'Elizondo jusqu'au Golfe de Gascogne, puis à Valladolid, en passant par les montagnes de Gredos, les plaines fertiles du Tage, les montagnes de Tolède et les plaines pierreuses de Castille jusqu'à Séville, où il resta plusieurs mois.

Sa première destination en Amérique est Borinquen, puis le Pérou en 1543, où il apprend que la lettre que lui a envoyée Miguel Díez de Aux n'est pas légitime. Lorsque sa mère le met en contact avec son autre oncle, Miguel Díez de Armendáriz, il part pour Panama où il se vante du pouvoir de son oncle, qui, en fait, vient d'être commissionné par la Couronne et nommé Juez de Residencia, d'appliquer et de faire respecter les nouvelles lois des Indes, qui avaient été adoptées sous l'influence de Fray Bartolomé de las Casas, et d'enquêter sur les plaintes concernant les outrages commis par Fernando de Lugo, Pedro de Heredia et Rodrigo de Bastidas contre les indiens. Il devait notamment juger Pedro de Heredia, Alonso Luis de Lugo, Sebastián de Belalcázar et Pascual de Andagoya.

Lors de sa rencontre avec son oncle à Carthagène, il reçoit de lui l'autorisation d'exercer les fonctions de lieutenant-gouverneur à Santafé et commence ainsi un itinéraire à travers le paysage colombien du XVIe siècle, dans lequel il découvre des informations comme, par exemple, l'origine de certains noms de villes nouvellement fondées. Son voyage commence sur le fleuve Magdalena, décrit comme un lieu infesté de caïmans, une jungle où bruissent les tigres et où volent les flèches de Guanés et de Chitareros³² :

Dos años atrás, cuando Alonso Luis de Lugo inició ese mismo camino, todo había sido un caos. Sobre su expedición se encarnizaron las tormentas, llovieron flechas de guanés y de chitareros, los insectos clavaban sin cesar su aguijón en las carnes. Bajo las grandes hojas de

³¹ « [...] hacia el sur por la villa de Cebreros, donde los sorprendieron las lluvias casuales de se ha agosto » (44).

³² Dans l'ouvrage *Los indios de Colombia* Jorge Morales Gómez, fait référence à ce même événement au cours duquel ces autochtones ont opposé une résistance farouche à la prise de possession de leurs territoires. Les *Guane* étaient un groupe indigène qui habitait la plupart des provinces de l'actuel département de Santander et les *Chitareros* vivaient près de la rivière Chicamocha. Bien que ces derniers aient assassiné Alfíngier et que les deux communautés aient la réputation d'être des rebelles, ils ont fini par être incorporés au système de l'encomienda et par travailler dans les mines de Pampelune. Gómez explique aussi l'origine du nom *Chitareros* : « [...] pasando el río Chicamocha moraban los Chitareros, nombre dado a estos aborígenes por los españoles debido a la cantidad de totumas de chicha que les ofrecían en el camino durante las expediciones de Velasco y Ursúa, totumas denominadas por los indios *Chitare* (Aguado, 1956) o algo similar » (Chavez Mendoza, 196).

las selvas fluviales los gusanos de vivos colores dejaban su rastro de veneno en los brazos de los viajeros, varios hombres imprudentes fueron devorados por los caimanes en las orillas de cañas del río, el calor agobiaba, y en los altos del viaje era tan ominoso el rugido de los tigres desde la selva, que los hombres descansaban en la playa alrededor de las hogueras y por turnos, para que no los fuera a sorprender mientras dormían una bestia enorme como salida de sus sueños (*Ursúa* 118).

Le lecteur est également témoin de l'arrivée arrogante d'Ursúa à Santafé et de l'usurpation du pouvoir de Lanchero, qui est décrite avec l'image du navarrais arrachant le bâton de la justice des mains du souverain. Ce jour-là, le 2 mai 1545, Pedro devient le plus jeune souverain de la conquête dans la vaste étendue des Indes. Cependant, cette supplantation du pouvoir est également une découverte des mythes fondateurs des Muiscas.

Le caractère didactique du roman semble viser non seulement à connaître les paysages colombiens du XVI^e siècle, mais aussi à observer des événements qui se reproduisent dans le présent. À travers les mythes reproduits et les événements racontés, les origines des noms actuels de certaines localités de l'actuelle Savane de Bogotá et de sa périphérie sont évoquées, par exemple : Hontibon (nom actuel de la localité de Fontibón à Bogotá), Guatavita, Bogotá, Sogamoso, Bachué et Bochica, localités actuelles du nord-ouest de la capitale colombienne. Ainsi que les enceintes lunaires qui sont aujourd'hui des villes de la banlieue de Bogotá : Chía, Faca, Cajicá, Suba (qui se trouve dans Bogotá), Nemocón, Tiquesusa et la Savane orientale : Hunza (aujourd'hui Funza), Ráquira et Ubaqué (qui était un ancien mohán), aujourd'hui une municipalité de Cundinamarca.

La projection dans le présent se reflète également dans l'incompétence, l'ignorance, le népotisme et l'impudence des dirigeants qui ont gouverné la Colombie. Armendáriz, par exemple, n'a jamais compris les régions qui lui correspondaient, a violé la loi et a fini par se comporter comme un criminel, cautionnant la violation par son neveu des lois qu'il était censé défendre. Mais l'auteur va plus loin, décrivant tous les échecs qui ont surgi même de la Couronne avec la maladie de Charles Quint et les différents bouleversements en Europe à l'époque, ainsi qu'en explorant le passé de certains personnages historiques comme la dure enfance de l'analphabète Francisco Pizarro qui a été allaité par une truie dans un enclos en Estrémadure³³.

³³ Le frère cadet de Francisco Pizarro, Gonzalo Pizarro, apparaîtra dans le deuxième roman en tant que personnage principal, mais le narrateur fait référence à l'enfance des frères Pizarro à plusieurs reprises: « Conozco la historia del hombre que fue amantado por una cerda en los corrales de Extremadura y que tiempo después se alimentaba de salamandras en las islas del mar del sur » (*Ursúa* 15), « Francisco Pizarro, cuya infancia fue tan ruda que sobrevivió amantado por una cerda en los corrales de Extremadura » (211), « Ursúa no era un rústico como Pizarro, amantado por una cerda, alzado a la notoriedad por sus brutalidades [...] » (*La serpiente* 149).

Le séjour d'Ursúa dans la Savane témoigne d'événements tels que les suicides massifs des indiens face à l'oppression, le climat qui permet la reproduction de la végétation venue d'Europe et l'acceptation progressive des coutumes espagnoles en matière de symboles, de vêtements et d'alimentation, mais aussi du pillage par les navarrais des cimetières indigènes et des collines cérémonielles de Suba, dont il tire deux mille ducats qu'il envoie à sa famille en Arizcún mais qui ne leur parviennent jamais ; Il a également raconté comment Armendáriz et Ursúa (à peine âgé de dix-neuf ans) ont créé des ranchs de bétail et comment le népotisme et la camaraderie complice ont joué un rôle fondamental dans les autorisations de déplacement du bétail. Durant ce séjour, nous assistons également à la première histoire d'amour de Pedro avec la généreuse et dévouée Z'bali, une indienne qui tombe amoureuse de lui et lui donne sa virginité à l'âge de quinze ans.

Dans le roman, nous assistons également au premier meurtre commis par Ursúa contre une panche dans l'actuelle ville de Melgar dans le Tolima et à la mort d'un de ses hommes lors de cet affrontement ; à la fondation de Pampelune en 1549, l'actuelle municipalité située dans le département de Norte de Santander ; son voyage pour atteindre Popayán, où il devait attaquer l'armée rebelle de Pizarro. Il nous fait passer par les pentes fleuries de Fusa (l'actuelle Fusagasugá), le canyon rocheux et les falaises bordées de palmiers de Tocaima, le long du Cauca, Gualanday, la vallée des lances, Palmares del Cocora et Guacarí.

D'autres batailles menées par les navarrais sont relatées par le narrateur, comme l'échec de la fondation de la ville de Tudela, qu'il a nommée d'après une de ses villes d'origine navarraise. Aujourd'hui, la ville conserve le nom de ses farouches indiens : Muzo, et est considérée comme la ville de l'émeraude. Une fois que la licence de règne de son oncle a expiré et que les licences abusives que les deux ont prises ont été découvertes, Ursúa a essayé d'échapper à tout jugement contre lui en se proclamant grand justicier à Santa Marta. Une fois de plus, le texte nous emmène dans ce qui est maintenant Tocaima, jusqu'à ce que nous arrivions à Mompox. Dans ce voyage, il rencontre la deuxième femme de sa vie, la nièce de María de Carvajal, épouse de Robledo, un personnage fictif nommé Teresa de Peñalver³⁴, qui l'aidera dans ses évasions et ses cachettes.

Juan de Castellanos apparaît dans l'histoire et se joint à la fuite illicite du navarrais, l'accompagnant pendant plus d'un an dans sa cachette de Pampelune. Le roman se termine en faisant d'Ursúa un « chasseur d'histoires » dans les tavernes de Nombre de Dios, aujourd'hui Panama, où apparaît le narrateur de l'histoire. En effet, Ursúa sauve le narrateur de la mort, car

³⁴ « Teresa de Peñalver es el nombre y la identidad imaginaria de la española que convivió con Ursúa en la Sabana [...] » (*Ursúa* 490).

il est toujours poursuivi par les ennemis d'Orellana, avec qui, quelques années plus tôt, en 1541, il était parti à la recherche infructueuse du pays de la cannelle et avait découvert par hasard le fleuve Amazone.

Le narrateur, impressionné par la mémoire prodigieuse du navarrais et sa connaissance du territoire, devient son ami fidèle et l'aide, ainsi que le vice-roi, à être nommé chef de l'expédition contre les Cimarrons. Dans son empressement à trouver le trésor, Ursúa se souvient de l'existence du pays de la cannelle dont lui a parlé son ami Castellanos et se lance à sa conquête. La fin du récit évoque l'échec des hommes face à la victoire du récit, car Ursúa persuade le narrateur, par son éloquence passionnée, de l'accompagner dans la nouvelle expédition en Amazonie. Sans aucune explication raisonnable, seulement grâce au pouvoir de conviction du navarrais, que le narrateur décrit comme un sort ou comme un coup du sort, il décide d'accepter et de se rendre une fois de plus dans la jungle :

¡Qué efecto no habría obrado sobre mí de conocerlo algunos años antes! [...] Ursúa me atrajo como un hechicero, y tiempo después comprendí que su voz era el soplo de la serpiente que me llamaba otra vez a su lomo (*Ursúa* 487).

Ainsi s'achève la première partie de cette saga, qui sera suivie par la publication suivante trois ans plus tard *El país de la canela* (2008).

1.2. *El país de la Canela*: le pouvoir du récit

El país de la Canela (2008) est le deuxième roman de la trilogie, défini par l'auteur comme un livre de voyages³⁵ et pour lequel il a reçu le prix *Rómulo Gallegos* (2009). Il s'inspire d'un événement historique peu connu : la frustrante expédition de Gonzalo Pizarro en 1541, à la recherche d'une terre de cannelle inexistante dans la cordillère des Andes. L'axe autour duquel tourne l'histoire est la recherche de ce pays et, par conséquent, la découverte accidentelle du fleuve Amazone.

³⁵ « [...] *El país de la canela* un libro de viajes [...] » (*La serpiente* 318).

Le récit décrit les événements qui se déroulent dans deux espaces : la jungle et la rivière. Menés par Gonzalo Pizarro, les Espagnols, munis de vivres, d'armes, de chevaux, d'armures et d'une suite de quatre mille indiens, se lancent dans l'une des expéditions les plus coûteuses de l'époque à la recherche du pays de la cannelle tant convoité. Plongeant dans la jungle épaisse et les montagnes, ils trouvèrent au contraire un paysage dépourvu de tels trésors, inhospitalier et sans intérêt pour Pizarro. Cela a conduit à un massacre qui n'est pas documenté dans l'histoire, mais on sait que, pour cette expédition, Pizarro a pris avec lui quatre mille indiens dont on n'a plus jamais entendu parler.

Le récit raconte également l'histoire d'un groupe d'hommes d'Orellana, cousin de Pizarro, qui s'est égaré dans la jungle et a fini par trouver de manière inattendue le fleuve Amazone, où ils ont erré pendant huit mois. Le début de l'histoire se déroule vers 1556 à Panama, sous la forme d'un monologue adressé à Pedro de Ursúa, dans lequel le narrateur anonyme raconte au navarrais quinze ans de sa vie en une seule journée : « Lo entretuve un día entero con mi relato [...]. El escuchaba atento [...] » (*La serpiente* 83)³⁶. Tout cela dans le seul but de le dissuader de son idée de partir en Amazonie, c'est pourquoi le discours est construit à la deuxième personne du singulier : « Si he aceptado contar otra vez cómo fue nuestro viaje es sólo para convencerte de que no vayas a esa expedición [...] » (*El país* 57).

L'histoire est racontée après que l'oncle d'Ursúa, Armendáriz, ait été emmené en Espagne, enchaîné pour avoir violé les lois qu'il était lui-même censé protéger. Pedro s'enfuit et se réfugie un temps à Pampelune, avec la complicité de Juan de Castellanos, qui doit ensuite l'abandonner à Santa Marta pour devenir clerc. Le navarrais se retrouve vagabond à Nombre de Dios et sa vie prend un autre tournant lorsqu'il rencontre le narrateur anonyme, qui à son tour connaîtra un changement dans sa propre vie lorsqu'il rencontrera le désormais fugitif Pedro de Ursúa.

À partir de cette rencontre et des événements qui la suivent, le lecteur assiste à l'histoire du narrateur, qui n'est pas en Amérique depuis longtemps, ayant passé dix ans en Europe et ayant dû y retourner contre son gré. Ainsi, plus tard, le narrateur raconte à Ursúa que, après avoir réussi à survivre à l'expédition de la cannelle, il décide de se rendre en Europe en 1542, pour retracer les pas de son père, de sorte qu'à travers son itinéraire à travers l'Europe, qui commence à Séville et se termine dans les Flandres, le narrateur, selon lui, trouve la paix pendant plus de dix ans avant d'être obligé de retourner en Amérique, pendant son mandat de *escribano* du vice-roi, parce qu'il est un vétéran de l'expédition de la cannelle.

³⁶ La longueur de l'histoire est répétée ailleurs: « Después de Panamá, de llenar un día entero de luna a luna con mi relato del viaje de Orellana [...] Ursúa y yo habíamos tejido una buena amistad » (*La serpiente* 89).

Il retourne donc à contrecœur auprès du vice-roi et ses malheurs prennent vie lorsqu'une nuit, à Nombre de Dios, où Ursúa erre comme fugitif, des vétérans de l'expédition de la cannelle et d'anciens hommes de Gonzalo Pizarro, qui se sont toujours sentis trahis par Orellana, attaquent le narrateur en le poignardant. Ursúa apparaît sur scène comme un sauveur puisqu'il le défend, l'assiste et le conduit au chirurgien, bien que ses intentions ne soient pas un acte de philanthropie. Le navarrais savait que l'homme qu'il avait sauvé de la mort était le secrétaire du vice-roi, et ce dernier, en remerciement, parvint à le faire passer comme chef de la garde personnelle du vice-roi, ou en d'autres termes, l'aida à devenir un chasseur de Cimarrons.

La séquence des événements n'est pas non plus linéaire dans ce roman, mais l'histoire principale commence au Panama, alors que les deux, le narrateur et Ursúa, se rendent au Pérou pour une rencontre avec le vice-roi, qui a déjà fait d'Ursúa son bras droit. De la bouche de Castellanos, le navarrais connaît les événements de l'expédition de la cannelle, et ayant été le narrateur vétérans de cette expédition, Ursúa lui demande de tout lui raconter: « Ya que quieres saberlo todo desde el principio, debo empezar contándote que vivíamos en La Española » (*El país* 19). Ainsi commence une autre histoire dans le récit : la vie du narrateur, mais non sans perdre l'objectif initial : dissuader Ursúa de reproduire l'expédition en Amazonie.

Le récit du narrateur est donc lié à celui de l'expédition à la recherche du pays de la cannelle, et peu à peu la dissuasion prend aussi la forme d'une confession. Le narrateur révèle, par exemple, le vrai nom de sa mère et son origine indigène : Amaney, sa relation avec son père, son éducation et sa relation avec Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) et les circonstances de son enrôlement dans l'expédition. Ainsi, à l'âge de dix-sept ans, il quitte l'île Hispaniola et ce sera la dernière fois qu'il verra sa mère. Dans l'espoir de récupérer l'héritage de son père, qui a participé au saccage des Incas après l'assassinat d'Atahualpa (1502 ?-1533), le narrateur part pour le Pérou, qu'il traverse en même temps qu'il en apprend les mythes.

Au cours de ses voyages, le narrateur métis est témoin de ce qui reste de la destruction des grands empires et de la façon dont, les indigènes étant anéantis, les conspirations et les conflits commencent parmi les Espagnols eux-mêmes. Le narrateur ne peut prétendre à aucune part de l'héritage de son père, mais il a la possibilité de revendiquer quelque chose en se joignant à l'expédition de cannelle organisée par Gonzalo Pizarro, qui, après une histoire d'indiens dans la chaîne de montagnes à qui il a donné de la cannelle à boire, lui apprendrait l'existence de cet endroit.

Après son enrôlement dans l'expédition, et pour le dissuader, le narrateur fait à Ursúa une description sinistre de la jungle. L'expédition quitte Quito avec : deux cent quarante hommes,

dont le narrateur, cent officiers à cheval, cent quarante péons aux commandes de quatre mille indiens, deux mille lamas et deux mille chiens de proie engraisés et dressés pour déchiquter les bêtes et les hommes : « Tú no sabes lo que era aquello, y yo no quisiera repetirlo nunca. Los perros furiosos, los perros hambrientos...el eco interminable de sus ladridos...sólo los aguaceros a veces lograban atenuar en los montes el estruendo infernal de los perros » (*El país* 93). Après avoir gravi la chaîne de montagnes, traversé les landes froides et subi un tremblement de terre, l'expédition arrive à destination et Pizarro est rempli de colère de ne pas trouver des canneliers uniformes, mais une prolifération d'arbres et de plantes différents. Dans sa colère, le capitaine décide de donner les chiens à manger aux indiens, laissant ceux qui restent seuls et abandonnés sur des chemins fréquentés seulement par les fauves.

Au milieu de l'agitation de l'événement et en l'absence de provisions, le cousin de Pizarro, Orellana, prend l'initiative de partir à la recherche de provisions dans un brigantin pour descendre le fleuve Napo, avec cinquante-sept hommes parmi lesquels se trouve le narrateur. Après une journée entière de recherches infructueuses, un afflux d'eau dans le brigantin les ralentit et presque sans s'en rendre compte, ils commencent à se jeter dans de nouveaux ruisseaux et rivières : « [...] el caudal que nos llevaba corría tanto que a cada hora sentíamos más la angustia de los que se quedaron. [...] pero al cuarto día ya nos atormentaba el hambre y sólo vino a distraernos la confluencia del caudal [...] » (158). Pendant ce temps, Pizarro et ses hommes ont attendu le brigantin pendant un long moment, jusqu'à ce qu'ils décident de revenir par la même route que le massacre.

Pizarro les poursuivra plus tard tous pour trahison, ignorant jusqu'à sa mort que c'est le fleuve qui les a emportés. Fray Gaspar, qui après neuf jours de naufrage a pu discerner trois types de tambours différents, ce qui fut sa première rencontre avec les indigènes. La communauté les accueille généreusement et les comble de nourriture. Le narrateur les décrit comme extrêmement généreux et inconscients de la haute estime dans laquelle ils étaient tenus pour leurs bijoux, accessoires et ustensiles en or. Pendant le voyage, deux hommes sont déjà morts de la « famine passée » et sept sont fiévreux et très malades: « Otros cinco viajeros no lograban sobreponerse a la fiebre y a la debilidad, y verlos morir de hambres pasadas cuando ya había comida de sobra fue cruel para nosotros » (*La serpiente* 172). Ils décident de construire un second brigantin et, après que les indiens se sont montrés réticents et fatigués de les accueillir, ils réalisent qu'il est temps de partir.

Quelque temps plus tard, ils découvrent l'existence des Amurianas de Conju Puyara, des guerriers nombreux et féroces, et de grands et bons indiens blancs offrant de la nourriture. A

chaque fois, la rivière les jette dans une plus grande rivière et celle-ci dans une autre et ainsi de suite. L'équipage commence alors à utiliser les techniques qu'ils ont apprises des indiens pour chasser. Ils apprennent des noms de poissons des indiens tels que : *cachama* ou *piranha*, *curimatá*, *pirahiba* ou *atuy* et observent des dauphins roses qui leur font penser que la mer est proche. Jusqu'à ce point du voyage, la jungle n'a pas montré son visage le plus féroce, et ils l'identifient encore à la cordialité des indiens dans le royaume hospitalier d'Aparia.

Quelque temps plus tard, ils décident d'explorer les rives du Machiparo et se retrouvent face à des milliers d'indiens qui attaquent. L'une des flèches blesse l'œil de Fray Gaspar, mais l'un des indiens de l'équipage lui prépare un médicament qui semble avoir un effet, cependant, il finit par perdre son œil, et rejoint les autres borgnes sur le bateau. Ils passent six mois à naviguer sur le fleuve, lorsqu'ils arrivent à Omagua où ils rencontrent les femmes farouches et guerrières : les *Amanas* ou *Amanhas*. Au début, ils voulaient seulement les voir, car il s'agissait de cinquante hommes qui n'avaient pas eu de contact avec des femmes depuis six mois, mais lorsqu'ils commencent à attaquer, Orellana mentionne le mot *Amazonas* :

« Mira que sería un extraño lugar para venir a encontrar a las Amazonas ». Bastó que pronunciara esa palabra, y la actitud de los hombres cambió. A una circunstancia casual de un choque con pueblos de la selva, acababa de añadirse una posibilidad fantástica (*El país* 223).

La narration comporte manifestement des déformations dont le narrateur est conscient: « [...] ya no sé qué decirte si fue la versión de Orellana traduciendo lo que decía el indio, o la fiebre de fray Gaspar interrogándolo, o nuestros comentarios sobre lo que escuchábamos [...] » (226). Un indien leur dit (c'est Orellana qui traduit) que les femmes guerrières blanches sont plus grandes que tous les indiens de la jungle, qu'elles les maintiennent dans la soumission, qu'elles vivent sur les meilleures terres et interdisent à tout le monde de s'approcher de leur royaume, qu'elles connaissent les plantes médicinales et la culture de nombreuses sortes de fruits et qu'elles n'utilisent les hommes que pour tomber enceintes, pour la guerre ou comme domestiques, car elles n'acceptent pas d'hommes dans leur entourage, qu'elles sont cruelles et assassinent les enfants nés de sexe masculin et envoient les corps dans les villages de leurs pères. Cependant, ceux qui sont soumis reviennent vers elles comme s'il s'agissait de veuves noires.

Après huit mois de descente du fleuve, le comportement de l'équipage commence à changer. En effet, le narrateur sait qu'un indien retrouvé voyage avec eux, mais il ne sait pas s'il est là

par choix, s'il est enchaîné ou s'il est menacé. D'autre part ils continuent à arriver en flux de plus en plus important et leurs espoirs de vivre diminuent. Le contact avec les indiens et quelque chose de leur conception du monde est rapporté par Orellana: « Otra vez le oí decir que los indios tienen palabras para fenómenos que no existen en castellano, como el nombre de la enfermedad que produce la belleza de un árbol, el resplandor embrujado de un atardecer [...] » (242).

Enfin, ils atteignent la mer, croyant mourir, le fleuve et l'océan forment ensemble un mur d'écume, qui forme un courant énorme et démesuré. Ils sont entrés dans les eaux bleues entraînées par la rivière, après plusieurs jours de dérive et d'évitement des plages sauvages, excités et émus, ils ont trouvé un fer à cheval espagnol à terre. Ils avaient atteint Cubagua, l'île de la mer des Caraïbes. Vingt-neuf hommes y parviennent, rongés et affamés, et le navire est surnommé « le navire des borgnes » par Orellana, à qui il manque un œil, Fray Gaspar, qui a perdu le sien, et Gálvez, « celui à l'œil desséché ».

Juan de Castellanos réapparaît dans l'histoire pour accueillir les extraviés et se lie d'amitié avec le narrateur qu'il surnomme « le conteur ». Ils apprennent bientôt que Francisco Pizarro a été tué et que Gonzalo Pizarro les a poursuivis en justice. Le narrateur, quant à lui, commence à éprouver des sentiments de culpabilité pour sa mère indienne qu'il avait abandonnée à L'Hispaniola. Il décide donc de retourner sur l'île les mains vides et trouve la tombe de sa mère. Le narrateur pleure en pensant à la mort d'une femme seule, abandonnée et reniée, puis il cherche Oviedo qui a donné à Amaney une sépulture digne. Le narrateur lui raconte son expédition infructueuse et lui fait part de son désir de se rendre en Europe pour suivre les traces de son père.

Oviedo parvient à faire voyager le narrateur métis en Europe et lui donne le contact de Pietro Bembo, qui l'accueille ensuite en Italie, lui donne quelques ducats en règlement du travail de son père à la sucrerie et une lettre de recommandation, et c'est la dernière fois qu'ils se verront. En Europe, le narrateur apprend que son père est un Maure. Évitant de s'étendre sur ce fait, le narrateur ne dit rien de plus sur les origines de son père et met le cap sur l'Italie, où au Vatican, la découverte de l'Amazone fait sensation. Ainsi, le narrateur laisse entendre que c'est grâce à lui et à ses récits que l'existence de ces terres a été connue en Europe :

[...] « perdidos en los montes de las Indias Occidentales, no sólo acaba de descubrir el río más grande del mundo y la selva de proporciones inauditas que lo rodea, sino que han encontrado sin proponérselo el país de las amazonas »(298).

En 1547, le narrateur se rend en Espagne et voit à nouveau Oviedo rédiger le troisième volume de la *Crónica de las Indias*, avec le récit de la conquête du Pérou.

Le navire sur lequel le narrateur et Ursúa vont embarquer pour le Pérou ainsi que l'histoire racontée à Ursúa commencent à prendre fin. Le roman se termine par une phrase qui semble annihiler les 340 pages que le narrateur consacre à dissuader Ursúa :

[...] ya temo que no seré capaz de dejarte correr solo ese riesgo, y entonces iré contigo, Pedro de Ursúa, aunque sé lo que nos espera, y me volveré tu sombra, aunque será lo último que nos dejen hacer en el mundo (341).

1.3. *La serpiente sin ojos*: une histoire d'amour

La Serpiente sin ojos (2012), le troisième roman de la trilogie est défini par l'auteur comme le roman de l'amour : « Pero a medida que avanzaba en la serpiente sin ojos fui comprendiendo que esta era, ante todo, una historia de amor » (*La serpiente* 318). Dès la couverture de l'édition Random House, conçue par l'artiste colombien Ródez³⁷, on peut observer le caractère sensuel du roman, qui illustre une femme au milieu³⁸, confondant son corps avec la mer. Ce dernier roman de la saga raconte, d'une part, l'amour et la mort de Pedro de Ursúa et d'Inés de Atienza et, d'autre part, la deuxième expédition en Amazonie à la recherche de l'Eldorado, plus connue pour la figure singulière de Lope de Aguirre, qui ne joue pas un rôle de premier plan dans cette histoire.

La préface commence par une phrase forte : « Nacieron para alimentar a los pájaros de otro mundo » (13), le narrateur se réfère dédaigneusement aux Espagnols qui, en fin de compte, sont nés dans d'autres terres, mais dont les corps finissent dévorés par des oiseaux charognards. Puis il ajoute : « Buscando sus miedos de fábula, sólo sabían hallar en la selva las bestias que traían en sus entrañas » (13). Cette phrase, également chargée de mépris, introduit le reste du paragraphe, qui nous dira comment les démons intérieurs de chaque homme arrivé dans le nouveau monde étaient le reflet, pour eux, des créatures de la jungle.

³⁷ Édgar Rodríguez Acevedo est considéré comme « le pionnier de l'art de rue en Colombie ». Disparu en janvier 2021 par Covid 19, le graphiste de Bogotá, connu sous le nom de Ródez, s'est fait remarquer comme illustrateur de livres et des couvertures du magazine *El Malpensante*. Source : <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/01/26/el-arte-colombiano-esta-de-luto-murio-rodez-el-muralista-e-ilustrador-capitalino/>. Consulté le 22 avril 2022.

³⁸ Le portrait de l'illustration ressemble à un des portraits de Sor Juana Inés de la Cruz.

Puis il parle de quelque chose de bien plus mortel que sa poudre à canon et ses chiens : la pneumonie, la grippe, la variole, entre autres. Dans ce paragraphe, l'auteur termine également avec un ton rancunier:

Por eso su llegada fue vista con terror antes de que se conocieran sus intenciones, antes que la maldad de las almas confirmara la pestilencia de los cuerpos. [...] buscaban duendes torvos y amazonas mortales, y en todo veían al viejo demonio baboso que les había enfermado la vida en sus aldeas de piedra, que enroscaba su cola en los campanarios, que rayaba en la noche los muros con uñas de barro, que se montaba a medianoche en el vientre de las vírgenes y que infestaba de pedos repugnantes las iglesias saturadas de incienso. Pensaban mal y veían mal y olían peor; perdieron un mundo para el mundo y ganaron un mundo para su rey [...] (14).

La fin de l'épigraphie est une invocation à la jungle: « A ti te invoco, sangre que se bebió la selva, para que alguna vez en el tiempo podamos domesticar estos demonios: la lengua arrogante de los vencedores, la ley proclamada para enmascarar la rapiña, la extraña religión » (15). Cela semble être la transformation définitive du narrateur métis, vers son identité indigène. La voix de cette préface est une voix colérique et rancunière, le narrateur parle ici explicitement des horreurs de la conquête, sans euphémismes il parle ouvertement et avec une forte dose de ressentiment envers l'ignominie vécue par ses frères.

La préface annonce également une métamorphose du narrateur vers son identité indigène et le dernier paragraphe, avec un ton d'essai, parle de la question de la Colombie comme nation, comme pays et comme identité, en s'incluant dans la phrase, le narrateur parle d'une Colombie dont l'avenir incertain continue à chercher sa propre identité :

¿Quién nos dirá si lograremos un día que esta lengua soberbia de procónsules, estos estrados de balanzas irónicas, este impalpable dios de otro mundo y este secreto manantial de la fuerza se parezcan un poco a nosotros? (*La serpiente sin ojos* 15).

La structure du texte est composée de trente-trois chapitres comme les autres romans, à la différence que, dans celui-ci, chaque section se termine par un poème. Il est écrit sous la forme d'un journal intime et la séquence des événements sous la forme d'une analepse, de sorte que l'histoire commence par un événement survenu près de cinquante ans plus tôt : la découverte de la mer du Pacifique en 1513. La manière dont débute le récit de cet événement historique marque d'emblée le ton poétique du roman. Certes, la description est construite en mettant en avant les détails entourant l'événement, par exemple, Vasco Núñez de Balboa (1475 ?-1517 ?) n'apparaît pas comme un acteur de la scène mais son chien. En effet, la description de cette image attribue le mérite de la découverte au canin: « El perro del capitán lo olfateó primero:

ladró de gozo entre los árboles llenos de líquenes, fue detrás de su amo hasta la última loma [...] » (*La serpiente* 19). L'auteur nous invite à assister à cet événement afin de nous présenter Blas de Atienza, qui deviendra plus tard le père d'Inés de Atienza, la protagoniste de cette histoire.

Dès le début, on peut observer l'utilisation constante de métaphores, ainsi que la présence accrue d'indigènes dans le récit : « Un indio con cara de luna negra le dijo que aquel mar había brotado de una calabaza gigante [...] » (*La serpiente* 20). Le premier poème « La voz salada » est la voix de la mer, qui semble être fusionnée avec les indiens, la mer Pacifique ou « la mère grise » ; c'est une fusion de tout ce qui se trouve en Amérique comme si tout était une seule entité, l'utilisation de la prosopopée est aussi plus fréquente : [...] *como esa voz salada de la ola que vuelve* (25).

Dans ce dernier récit de la saga, le nom du narrateur est finalement révélé comme étant Cristóbal de Aguilar y Medina, fils de Marcos de Aguilar³⁹, bien que dans le roman, Ursúa ne le prononce qu'une seule fois : « “Lo primero que me llamó la atención fue el relato de los conquistadores, que me contó Cristóbal en las playas de Panamá” [...] » (*La serpiente* 169). Ainsi, non seulement le narrateur cesse d'être anonyme, mais il devient le protagoniste de l'histoire et un personnage historique : « También debo decir que el protagonista central de estas tres novelas es el hombre que las narra [...] » (*La serpiente* 318).

Tout comme le roman parle d'amour, l'histoire commence par l'histoire d'amour entre Blas de Atienza et une des sœurs d'Atahualpa, qui sera la mère d'Inés. L'auteur précise cependant dans l'épigraphe que la filiation entre Inés de Atienza et Atahualpa n'a jamais été confirmée, mais symbolise l'union des deux cultures comme dans le cas de Francisco Pizarro avec Cuxirimay Ocllo (317). Le second poème du roman qui clôt ce chapitre, « Canción de la hermana de Atahualpa », donne la parole à la mère d'Inés de Atienza et à la fin, semble insinuer un suicide pour partir à la recherche d'Atahualpa.

Après le saccage des Incas, Blas de Atienza construit l'aqueduc de Trujillo, Inés de Atienza naît vers 1533 et grandit en tant que reine. Blas meurt en la laissant orpheline à l'âge de treize ans et, avec le temps, elle devient la femme la plus convoitée du royaume. C'est pourquoi, à dix-huit ans, la métisse épouse Pedro de Arcos. Lorsque Cristóbal arrive à Trujillo en tant

³⁹ Certaines éditions de *El país de la canela* n'ont pas le paratexte *Nota*, les éditions qui le contiennent le révèlent : « Aunque “el contador de historias” no nos cuenta nunca su nombre, hay razones para pensar que se trata de Cristóbal de Aguilar y Medina, hijo de Marcos de Aguilar, quien introdujo los primeros libros en las Antillas, y de una indígena de La Española » William Ospina, *El país de la canela*, Bogotá, Random House Mondadori, 2012. p. 345.

qu'amanuensis du vice-roi, le neveu de ce dernier lorgne sur la métisse et défie Arcos dans un duel d'honneur, dont le mari fini par mourir. L'issue de l'événement est ambiguë, car en tant que veuve, Inés de Atienza acquiert encore plus de richesses qu'elle n'en possède déjà, ce qui fait d'elle non seulement la femme la plus riche du royaume mais aussi la plus belle.

L'analepse opère également dans ce roman, en répétant des événements tels que la rencontre entre Pedro de Ursúa et Cristóbal de Aguilar y Medina, avec la variante que le métis la raconte cette fois avec une certaine culpabilité, car il attribue les malheurs du navarrais au fait de l'avoir rencontré : « Y fue recién llegado a Panamá, perseguido y sin tropas, cuando Ursúa tuvo la mala suerte de encontrarnos » (73). C'est à ce moment que les histoires se croisent, car c'est après cette rencontre que se déroule l'histoire de *El país de la canela*.

Le huitième poème, est la voix de la jungle qui prédit ou annonce ce qui va se passer avec l'expédition que prépare Ursúa ; c'est une vision mystique de ce qui va arriver. Ursúa, devenu chef de troupe, grâce à l'intervention du narrateur auprès du vice-roi, commence son projet retardé et cherche des fonds pour le réaliser :

«Profecía de la llegada de los invasores »

*Sin hacerle presión se ha partido en mis manos la flecha.
Sin que nadie lo empuje ha resbalado y ha caído ese cántaro.
Está rota mi palma antes de que la espina la hiera.
Se deforma en mis labios y se vuelve una injuria la palabra
[amistosa.
Brot del sol una saliva oscura.
Dicen cosas temibles los vientos en los nichos de piedra.
El cóndor alza vuelo y se tropieza con las ramas bajas.
Los niños de repente tienen rostros de ancianos (La serpiente 85).*

D'autre part, le navarrais est délégué par le vice-roi pour faire amende honorable auprès d'Inés de Atienza pour la mort d'Arcos. La première rencontre entre Ursúa et Atienza est de peu d'importance et, en fait, le navarrais s'absente un temps pour mettre au point son projet d'expédition en Amazonie. Lorsqu'il rencontre le narrateur, celui-ci arrive avec deux indiens Basiles qui se trouvaient également sur le fleuve Amazone et ont vu passer les brigantins de Pizarro. Il semble par ailleurs que le passage de ces brigantins ait changé le destin de ces indiens à jamais, car nombre d'entre eux ont décidé de partir à la recherche de cette énigme pour découvrir qui étaient les membres de l'équipage.

En 1559 a lieu l'expédition de Pedro de Ursúa, qui est en réalité l'une des nombreuses expéditions soutenues par le vice-roi. Ursúa croise le chemin d'Inés lors d'une procession dans la rue près de l'aqueduc et cette fois, il tombe amoureux. En moins de huit jours plus tard, Ursúa était déjà au lit avec elle. Le navarrais semble très heureux et son amour semble lui donner un air plus puissant, bien que par moments il semble soudainement avoir oublié l'expédition à cause de son dévouement total à la métisse. Lorsque Inés l'accompagne à Lima pour se présenter au vice-roi, elle suscite à la fois admiration et méfiance, car les indiens la voient comme une Espagnole, les Espagnols comme une indienne et toutes les femmes en général comme une « pute » (*La serpiente* 160). Mais Inés a trois vertus qui la rendent extrêmement puissante : elle n'est pas seulement riche et belle, elle est aussi libre.

Faisant partie du financement de l'expédition organisée par son amant, Inés finit par convaincre Ursúa de l'emmener, en effet, la métisse vend une grande partie de sa richesse et voyage en tant que partenaire puissant de l'expédition. Sa présence génère un certain malaise, car bien que les hommes la regardent avec désir, ils rappellent à Pedro que c'est une erreur de l'emmener, ainsi que d'inclure Lope de Aguirre. Ursúa rejette d'emblée ces recommandations et, au contraire, inclut dans son expédition des soldats brutaux, des bagnards, des hors-la-loi, rancuniers, infâmes et cruels, qu'il a lui-même choisis, croyant que c'était ce qu'il lui fallait pour dominer la jungle, Ursúa était aussi en partie de cette nature.

L'arrivée d'Inés de Atienza se fait avec les plus grands honneurs et Ursúa, un mois après le début de l'expédition, s'abandonne à la douceur de l'amour. A cause de cette négligence, certains des brigantins sont endommagés et plusieurs hommes commencent à se mettre en colère et reprochent au navarrais sa responsabilité. Ursúa s'était procuré 180 chevaux qui ne pouvaient pas être embarqués sur les brigantins restants et il a donc laissé plus de 200 chevaux abandonnés à leur sort, n'en embarquant qu'une vingtaine. Il a également abandonné une bonne meute de dogues, de vêtements et de bagages pour alléger le poids des bateaux. Tout cela génère une atmosphère de tension dans laquelle les soldats ne le regardent plus d'un bon œil, à quoi s'ajoute le personnage de tricheur du navarrais qui, sans vergogne, entraîne de force l'aumônier de son expédition et par-dessus le marché lui vole ses économies. A ce stade, les vauriens ne voient plus Ursúa comme un patron mais comme un partenaire dans le crime.

Le voyage commence par la route de Trujillo et Chanchán, par les plaines de Cajamarca et par le canyon de la rivière Cocama. Avec un ton moins métis et, bien sûr, moins espagnol, le narrateur retrace à travers l'expédition à Omagua l'univers des symboles indigènes, la plume, le croc et le hochet représentant l'oiseau, le jaguar et le serpent : Les trois symboles font à la fois

référence à trois villes et à trois mondes sacrés, le poème qui clôt le chapitre dix-huit « Très ciudades » fait référence à trois mondes qui cohabitent dans le même espace, la grande variété d'écosystèmes du territoire colombien porte aussi avec elle une importante charge symbolique des anciens habitants.

Dans la région d'Aparia, ils retrouvent le reste de l'expédition et Don Juan de Vargas, envieux d'Ursúa et déjà empoisonné par les paroles d'Aguirre nommé lieutenant général. Cristóbal se lie d'amitié avec Inés pour faire croire aux autres qu'il est loyal envers Ursúa, mais l'autorité de ce dernier est de plus en plus fragile, au point qu'il ne veut pas quitter sa tente. Dans la région de Machifaro, Inés avoue à Cristóbal qu'elle a peur, qu'elle fait des cauchemars et que quelque chose se prépare effectivement contre Ursúa.

Le matin du 1er janvier, Ursúa est tué après avoir été poignardé dix fois, et Aguirre commence alors à poursuivre Inés, qui s'enfuit avec ses jeunes filles à travers la jungle dense. Après la mort d'Inés, Aguirre se dit la colère de Dieu. Cristóbal sort vivant de l'expédition et décide de retracer les pas d'Ursúa et de les raconter.

Comme on le sait, Aguirre est exécuté et sa tête est exposée dans une cage. Le narrateur explique qu'il a rempli de nombreuses pages de mémoires après la mort d'Aguirre pour ne pas oublier les souvenirs d'Ursúa :

El hecho de que exhiban la cabeza en una jaula muestra que, muerto, todavía infunde miedo, pero pocos sabrán lo que fue verlo vivo. Esos ojos que lo vigilaban todo y no se apagaban jamás; el rostro sarmentoso, pensativo, ofensivo, que parecía estar siempre frente a nosotros aunque el hombre estuviera de espaldas. Y el extenso camino de crueldades que fue llenando con su nombre: la gente habla ahora de la ensenada del tirano, del recodo del muerto, de las islas del diablo, del campamento de las diez espadas, del río del rebelde y de la playa del traidor, pero esos rastros se parecen tan poco al hombre como al tigre las huellas a felpadas del tigre. Hasta una flor azul salpicada de rojo fue llamada por alguien de las tripulaciones «el ojo de Aguirre» (*La serpiente* 295).

A partir de la mort d'Aguirre, le récit devient introspectif, le narrateur médite longuement tout au long des derniers chapitres sur la jungle, à laquelle il attribue la mort d'Aguirre car c'est elle qui transforme la folie en un aiguillon qui blesse l'homme lui-même. En effet, bien que ce roman emprunte sa voix à Amaney ou à un indigène et soit une exaltation constante de la jungle, Cristóbal finit par flatter la rébellion de Gonzalo Pizarro et de Lope de Aguirre contre la Couronne, ajoutant que cela demande du courage, mais aussi de la folie.

Bien qu'il soit plus courant de commencer l'étude d'une œuvre par l'auteur, dans la notre nous avons commencé par l'œuvre elle-même, puisque dans le chapitre suivant nous concentrerons

notre analyse sur les discours qui ont émergé autour de l'œuvre, de la construction de la figure publique d'Ospina et de sa transition du statut d'écrivain à celui d'auteur.

2. Réception de la trilogie : la tension

La réception de la trilogie contient une série de discours qui ne peuvent être analysés isolément, puisque tous les discours autour d'une œuvre constituent une configuration unique. Notre première question porte sur cette configuration : comment est-elle et quels sont ses composants ? Comment se passe l'interaction entre l'œuvre et le public ?

Tout d'abord, cette configuration, en plus d'être dynamique, est collective. Howard Becker définit le domaine artistique comme un travail collectif, un ensemble d'activités nécessaires qui va de la réalisation à la distribution en passant par la consommation ; l'œuvre d'art ne peut se réduire à un seul composant car l'art est une composition collective : « [...] les œuvres ne sont que la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature » (Allard, « Dire la réception » 74). Ce qui précède s'inscrit dans la lignée des études sur la réception dont l'objectif est de trouver la véritable historicité de la littérature à travers la dimension du lecteur (Kalinowski, « Hans-Robert Jauss » 151).

Les études de réception s'inscrivent dans le spectre des études culturelles, s'opposant ainsi aux conventions figées de la littérature traditionnelle qui, selon le théoricien Hans-Robert Jauss, protégeaient l'histoire littéraire dans les bibliothèques bourgeoises :

On ne trouve plus guère d'histoires de la littérature que dans les rayonnages de bibliothèque de la bourgeoisie cultivée qui, faute d'un dictionnaire de littérature mieux approprié, les consulte surtout pour trouver la réponse à des quizz littéraires (Jauss cité dans en Kalinowski 153).

Pour Hans-Robert Jauss, les œuvres sont intimement liées à la façon dont le public réagit après la lecture, au point que l'œuvre elle-même se redéfinit lors de l'interaction du lecteur avec l'œuvre. Le texte, comme le destinataire, crée du sens et redonne une signification à l'œuvre (Allard 69). Cette interaction est une dynamique puisque chaque acte de lecture et chaque étude du texte implique une création constante de sens de l'œuvre, ce qui suscite des effets divers.

Wolfgang Iser ajoute que l'acte de lecture est le fondement de l'interaction entre la structure de l'œuvre littéraire et son destinataire : « [...] l'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture* 47). Ainsi, la phénoménologie de l'art n'est pas concentrée ni sur la forme ni sur la description, mais sur la compréhension du texte et la relation du pôle artistique avec le pôle esthétique (48). L'expérience esthétique, en ce qui concerne l'œuvre de William Ospina, se cristallise dans les discours qui se sont instaurés autour de l'œuvre⁴⁰. C'est pour cette raison que nous prendrons, dans cette première partie de notre travail, les pôles de *aisthesis* et de *catharsis* pour la première analyse de l'œuvre. La théorie de la réception propose donc trois dimensions d'analyse au sein de la praxis littéraire : *Poiesis*, *Aisthesis* et *Catharsis*, « Jauss construit sa notion de poiesis à partir de la théorie de la "poïétique" de Valéry ; la puissance créatrice de l'artiste transcende la frontière entre l'art et la réalité et inclut le spectateur lui-même dans la constitution de l'objet esthétique » (Kalinowski paragr. 36).

À cet effet, nous avons fait une sélection de discours qui vont nous permettre d'examiner la réception de l'œuvre du narrateur originaire de Tolima, ce qui nous amènera à une approche en tension. Nous avons constaté que la figure publique d'Ospina occupe une place prépondérante dans les discours autour de la trilogie ; c'est pourquoi nous envisageons d'aborder l'étude de la « genèse » en incluant la trajectoire de l'auteur colombien mais en l'abordant comme une partie de la structure qui a donné naissance à la saga. Dans ce sens, nous étudierons le créateur de la trilogie non pas à partir de sa biographie mais à partir des discours qui se sont construits autour de son image publique.

L'auteur sera considéré comme un élément substantiel de la grande structure qui configure le corpus. Nous aborderons, par conséquent, la figure de l'auteur sous divers angles : la mort, l'absence, la subordination et la fragmentation de l'auteur notamment. Pour cette analyse, Foucault nous offre une perspective de la fonction-auteur : « Qu'est-ce que c'est qu'un nom d'auteur ? Et comment fonctionne-t-il ? » (Foucault et Ribard 35).

De ces réflexions est née une série de questions : à quel moment l'écrivain devient-il *auteur* et autorité ? Comment se passe la transition d'Ospina poète à publiciste, puis à essayiste et, finalement, à romancier ? Enfin, comment passe-t-il de l'exaltation de la littérature occidentale à un intérêt pour la littérature colombienne ?

⁴⁰ Ces discours s'inscrivent dans une configuration de production, de consommation et de communication, relevant à la fois des dialectiques art-société et production-réception (Jauss 254).

Une des réponses possibles réside dans la transition, une voie par laquelle transite l'homme de lettres colombien, non seulement dans sa trajectoire, mais aussi dans les thèmes abordés dans son œuvre. Dans ses romans, la transformation identitaire du narrateur cristallise la transition ; comme le dit Montoya, « [...] el propósito de Ospina ha sido seguir en sus tres novelas el itinerario de una metamorfosis cultural⁴¹ » (Montoya, «Una novela » 174).

L'étude de la construction de la figure publique du narrateur de Tolima à partir de cette approche de la transition nous permettra donc d'établir quelles étaient les circonstances et qui a participé au processus de création du corpus, c'est-à-dire la *Poiesis*.

Enfin, nous mettrons l'accent sur les hypertextes parmi lesquels on retrouve *El país del viento* (1992) et *Las Auroras de sangre* (1999), un essai qui reprend et commente les vers du poème de Juan de Castellanos *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847). Ospina reprend de ce poème les événements historiques qu'il racontera six ans plus tard dans la trilogie, comme l'expédition de Pizarro en quête d'un pays où pousserait exclusivement de la cannelle et qui aboutit à la découverte du fleuve Amazone, ou l'histoire d'amour de Pedro et Inés de Atienza. Mettre en valeur des auteurs comme Aurelio Arturo et Juan de Castellanos participe également à la configuration de l'œuvre, tout comme l'influence d'Estanislao Zuleta et d'Hölderlin.

Pour commencer, nous avons fait une sélection de discours sur la réception du corpus et avons déterminé que ces discours sont basés sur une tension, mais cette tension est plus centrée sur la figure publique d'Ospina que sur la trilogie. Ariel González nous offre une approche des *tensions* pour analyser la réception de la trilogie en termes de style : « [...] la valorización de las apuestas estéticas de la narrativa del autor tolimense y de Vásquez dependen de las tensiones » (González 24). D'autres angles pourraient offrir une vision élargie de ces « tensions ».

En effet, d'un côté, nous avons une trilogie primée, avec un bon accueil à l'étranger, traduite dans d'autres langues, avec beaucoup de succès en termes de vente ainsi qu'une série de critiques élogieuses. De l'autre, nous nous trouvons face à une critique dure du contenu et du style de l'œuvre qui renvoie au mérite douteux des éloges et des prix reçus. En d'autres termes, la critique d'Ospina oscille entre diatribes et panégyriques. Il n'est pas donc rare que l'on ait accordé plus d'importance à l'auteur qu'à son œuvre.

Sa vision, son image publique et ses positions idéologiques ont fait l'objet tout à la fois d'éloges et de rejet catégorique ce que pourraient expliquer, notamment, la polyvalence de

⁴¹ « [...] le but d'Ospina a été de suivre dans ses trois romans l'itinéraire d'une métamorphose culturelle ».

l'auteur⁴², ses apparitions dans les médias ainsi que sa proximité avec les institutions et avec des auteurs canoniques de la littérature, comme Gabriel García Márquez, le fait d'être proche du Nobel lui a servi de laisser-passer. Peralta Sánchez affirme que : « Admirador y amigo de García Márquez, fue corrector de estilo del fallecido premio Nobel y viajó con él a Cuba para visitar a Fidel Castro » (Peralta Sánchez 6)⁴³. Dans sa thèse, Cédric Jugé fera également allusion au travail de correcteur de style du Nobel quand il fait référence à *Ursúa* (2005) comme le premier roman d'Ospina : « Cela ne l'empêche pourtant pas de recevoir les éloges de celui dont il avait été le correcteur de style, Gabriel García Márquez » (Jugé 15). Bien que nous ne disposions pas de la source directe qui confirme cette information, le créateur de la trilogie a évoqué son amitié avec le Nobel en quelques occasions⁴⁴.

Malgré le prestige qu'a gagné la saga de romans, la production de l'auteur se compose principalement d'essais. Entre 1982 et 2018, il écrit treize essais littéraires et dix-neuf essais qui traitent de l'histoire de la crise sociale et politique en Colombie, du métissage, de la mondialisation et de la crise de l'environnement dans le monde. Son œuvre poétique est moins étendue : entre 1984 et 2017, il publie en tout dix recueils de poèmes dont l'influence est nettement moins importante que l'impact de certains de ses essais et, en particulier, de la trilogie. L'auteur préfère néanmoins se définir comme un poète⁴⁵.

On peut par ailleurs affirmer que son côté romancier est apparu plus tard dans son œuvre. Sa série de romans s'inscrit dans la continuité des thèmes abordés dans *Las auroras de sangre* (1999). Il a ensuite publié *El año del verano que nunca llegó* (2013) et son dernier roman *Guayacanal* (2019)⁴⁶.

Toutefois, cette facette tardive de son œuvre est celle qui a eu le plus de succès ; les prix, la couverture médiatique et le volume des ventes ne sont pas anodins. Cependant, une partie de la critique conteste la notoriété de l'auteur, met en doute le mérite de tant de succès et rejette ses

⁴² L'auteur, qui exerce depuis treize ans en tant que chroniqueur hebdomadaire dans la section Tribune Libre que publie *El Espectador*, l'un des journaux les plus lus de Colombie, a traduit des textes de Gustave Flaubert et de Shakespeare.

⁴³ La source que fournit Peralta provient de Medina Salazar, Lucy. *Aproximaciones a la obra poética El país del viento. Escuela de estudios literarios*, Universidad del Valle, Cali, 1997. Ce mémoire de Licenciatura se trouve à la Bibliothèque de l'Université del Valle.

⁴⁴ Dans une interview pour un média colombien indépendant *Lobo de lobo*, Ospina apparaît avec Federico Díaz Granados partageant des anecdotes intimes de García Márquez dans sa maison à Cuba avec Fidel Castro, voir la section 28:42 de l'interview.

⁴⁵ Ses essais les plus connus sont : *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995) et *Pa' que se acabe la vaina* (2013).

⁴⁶ L'auteur assure qu'il a commencé à qualifier ses récits de romans quand il a vu que les autres le faisaient. González affirme à ce sujet que c'est précisément qu'il a choisi le genre romanesque auquel il est particulièrement difficile de cacher la réflexion et la construction de positions intellectuelles. (González 28).

positions en faisant surtout allusion à une stratégie de marketing et à une quête de réputation grâce aux médias qui donnent à voir Ospina comme une sorte de *vedette*.

2.1. Les prix, la commémoration et les stratégies marketing

En 2009, la section « Los libros más vendidos » du magazine colombien *Libros y Letras* récompense le roman *Ursúa* parmi la liste octroyée par la librairie *Lerner* de Bogotá (*Libros y Letras*) alors même qu'il a été primé, grâce au vote du public, par le même magazine en 2005. (*La argumentación*, Peralta 16). Deux ans après sa publication, *Ursúa* avait déjà été réédité en sept occasions (*El Tiempo* paragr.3) et commençait à être diffusé en Espagne et traduit en langue française⁴⁷.

Jugé affirme que García Márquez « [...] qualifia *Ursúa* de “livre le plus important de l'année” » et il ajoute que Fernando Vallejo « [...] surprit par ses paroles flatteuses “nadie está escribiendo hoy en el idioma una prosa tan espléndida como la de Ospina en *Ursúa*” » (Jugé 15). En ce qui concerne García Márquez, Jugé cite Ricardo Bada qui, d'une part, ne s'appuie sur aucune source et qui, d'autre part, n'utilise pas la phrase du Prix Nobel pour faire l'éloge de l'auteur. Au contraire, Bada y fait allusion à un hameçon appâté ou à une « maniobra estratégica » pour attirer le public (Bada 1). En effet, on construit un auteur dans le but de le doter d'une image qui s'inscrit dans l'imaginaire social à une époque donnée :

[...] ayant donc une prestance spéculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d'instrument d'intégration de la diversité des textes édités sur une même raison sociale [...] (Díaz 109).

Dans le cas de Vallejo, la source à laquelle Jugé a recours est un *blog* qui renvoie lui-même à un article du journal *El Tiempo*⁴⁸. Fontalvo Araújo a ajouté une autre affirmation prétendument prononcée par le Prix Nobel : « [...] como diría Gabo; una novela con ribetes épicos que exhalaba poesía, erudición y talento⁴⁹ » (Araújo Fontalvo, paragr.4). En 2007, Juan Gabriel Vásquez a

⁴⁷ En 2007, *Ursúa* a été traduit et publié en français par la maison d'édition Jean-Claude Lattès ; en 2010, *Ursúa* et *El país de la Canela* sont sortis aux Editions Points et, en 2014, la version en arabe de celle-ci avec منشورات الرمل، Al-Qāhiraī: Manšūrāt al-Raml.

⁴⁸ Quand on cherche dans les archives digitales du journal, on ne trouve plus l'article cité dans ce *blog* : <http://ntc-narrativa.blogspot.com/2009/06/william-ospina-el-pais-de-la-canela-xvi.html>, Consulté le 7 juin 2016.

⁴⁹ « [...]comme dirait Gabo; un roman aux bords épiques qui respire la poésie, l'érudition et le talent. ».

publié un article dans lequel il mentionne l'enthousiasme de García Márquez au sujet de l'œuvre qui a précédé la trilogie, *Auroras de sangre* (1999) :

En abril de 2001, por razones que no viene al caso explicar, me encontré una tarde en el estudio de García Márquez (pero sin García Márquez, a quien no conozco) en Bogotá. [...] había unos veinte ejemplares del mismo libro. La persona que estaba conmigo me explicó que García Márquez estaba entusiasmado con el libro, y que había comprado varios sólo para tenerlos a mano y poder regalárselos a cualquier visitante. Era *Las auroras de sangre*, de William Ospina (Vásquez, Juan Gabriel, para.gr.1).

Son lien avec le Nobel a sans aucun doute des consonances marketing ce qui s'avère être une vicissitude non seulement pour Ospina mais pour les auteurs actuels dont l'image doit avoir autant de valeur que leur œuvre pour être consommée et dont l'auteur se révèle être une construction : « [...] la littérature avance désormais masquée et l'écrivain est condamné à vivre, confortablement ou non, cet écartèlement perpétuel entre ce qu'il est et l'image qu'il en donne » (Vaillant 37).

Aristizábal et Almeyda sont d'accord avec ce paradoxe : ce qui semble être une victoire n'est en réalité qu'une sorte de fardeau pour Ospina, le considérant comme une « victime » de tous ceux qui ont besoin d'un prologue ou un article sur des vagues notions très mentionnées comme, la modernité ou la *colombianité*. (Aristizábal, para.gr.2). Et Almeyda renforce cette idée quand il fait référence aux amis écrivains de l'homme de lettres comme à des gens « sin talento y sin éxito » qui voient en lui une opportunité de publication (Almeyda Gómez 108)⁵⁰.

Juan Gabriel Vásquez constatera également le succès des romans d'Ospina en mettant l'accent sur les ventes : « [...] malgré son exigence ils ont été très bien reçus du point de vue des ventes en Colombie et ça nécessairement veut dire quelque chose » (Ospina et al., sect.20:00).

On peut, par ailleurs, apprécier sur les quatrièmes de couverture de ses livres la reconnaissance et la liste des récompenses qu'ont reçues son œuvre poétique et ses essais ainsi que les prestigieux prix reçus pour la trilogie⁵¹. Torres Duque affirme que la consolidation de la place de l'auteur colombien en tant qu'essayiste a été parallèle à son émergence « sociale » en tant que poète, ce qui est un « privilège », un « luxe » (Torres Duque 332). Les critiques ont non seulement remis en question le mérite de ces distinctions mais aussi les prétendus avantages que l'auteur en aurait tirés. L'anthropologue Orrego Arismendi affirme, par exemple, que le

⁵⁰ Ospina a écrit les préfaces des œuvres suivantes : *García Márquez: el viaje a la semilla* de Dasso Saldívar (2016), *El viajero de los pies de oro* de Gerardo Rivera (2003), *Los niños de la guerra* de Guillermo González Uribe (2002).

⁵¹ La liste de ces prix est répertoriée dans nos annexes.

roman *El país de la canela* (2008), qu'il juge « poco original en sus recursos », ne serait pas si populaire sans la distinction reçue. Cet universitaire compare ce prix avec le succès de *La virgen de los sicarios* (1994) dont la notoriété n'aurait été possible sans le film de Fernando Vallejo qui s'en inspire: « Así como una película de Barbet Schroeder hizo que se hablara de *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, como no se había hablado en el lustro corrido desde su publicación». (Orrego Arismendi 112). La comparaison n'est pas fortuite elle non plus. En effet, Ospina entretient une relation d'admiration mutuelle et d'amitié avec l'écrivain d'Antioquia, controversé lui aussi⁵².

De plus, Orrego fait référence au Prix *Rómulo Gallegos* (2009) comme à l'unique raison pour laquelle un livre tel que *El país de la canela* mériterait l'attention de la critique: « [...] una novela que, hasta la víspera del anuncio del galardón, apenas se reconocía como la segunda parte de una serie de ficciones históricas que, si no malograda, resulta poco original en sus recursos » (112). Pablo Montoya fait également référence aux prix décernés à Ospina comme à une condition d'acceptation au sein des institutions en qualifiant les romans *Ursúa* et *El país de la canela* de « novelas del establecimiento » du fait de leur ton traditionnel et conservateur : « [...] tienen todos los ingredientes para ser novelas del establecimiento colombiano » (Montoya 115). L'écrivain énumère ensuite les conditions qui, selon lui, doivent être réunies pour avoir le statut de William Ospina dans le milieu littéraire colombien comme les prix littéraires, chroniques d'opinion dans des magazines et des journaux, le soutien publicitaire pour les éditeurs et les écrivains importants, les politiciens et les journalistes et il ajoute que l'auteur est un « porte-drapeau » de la Colombie et de son gouvernement dans les événements : « Abanderado de Colombia y de su gobierno ante eventos nacionales e internacionales » (Montoya 115).

La tension est une fois de plus mise en évidence. En effet, la dénomination « novelas de establecimiento » fait référence à une affinité pour l'ordre, le contrôle et l'inamovibilité d'institutions qui exercent le pouvoir. L'interprétation de Montoya laisse donc entrevoir une facette opposée à celle que l'écrivain prétend montrer dans une grande partie de sa production d'essais.

Ospina ne cache pas qu'il est proche des institutions colombiennes et qu'il participe à des événements en tant que représentant de la Colombie. Dans son dernier roman *Guayacanal* (2019), il fait référence à la fois à sa participation à des événements et à ses échanges avec des

⁵² Consulter l'introduction lue par William Ospina durant la Feria del libro en Bogotá (2017) (Penguin Colombia, sect.01:41).

hommes politiques et des diplomates : « Me habían invitado a dar una conferencia en *The London School of Economics* sobre Colombia ». Il y fait allusion à une figure publique de la sphère politique avec familiarité : « Humberto me había acogido con afecto en la residencia de la embajada⁵³ » (Ospina, *Guayacanal* 16).

La relation entre l'écrivain originaire de Tolima et l'Institution a également été réprochée en raison des subventions qui lui ont été accordées par l'État. En 1987, le professeur Edgar O'Hara a écrit sur la contradiction sous-jacente dans *Hilo de Arena* (1984) qui s'avère être un discours humaniste proclamant la séparation nécessaire entre les institutions d'État et l'Église, intime conviction de son auteur ; cependant : « Lo patético es que la edición de este libro es patrocinada nada menos que por el Estado, y más : por la Secretaría de Información y Prensa de la Presidencia de la República (como reza la cara posterior de la cubierta) » (O'Hara 114).

Alvarado Tenorio s'en prend plus durement à la personnalité publique d'Ospina qu'il surnomme « ciudadano del país de los lagartos⁵⁴ » (Ponsford, paragr.7). Et, dans une interview pour le magazine *Letras y Libros*, il a affirmé que le Prix avait été attribué à l'auteur car il était proche de Catire Hernández (Letras, *Conversando con Harold Alvarado*, paragr.4).

Nous pouvons également ajouter à cela une phrase écrite par Orrego Arismendi dans sa critique concernant le thème de *La serpiente sin ojos*, qui s'avère quelque peu ambiguë : « [...] es un tema tan venezolano como el premio otorgado a *El país de la canela* [...] » (Orrego Arismendi 113).

D'autre part, Vásquez ne se trompe pas lorsqu'il évoque les ventes. En 2013, *La Serpiente sin ojos* a fait partie des livres les plus vendus lors de la Feria del libro à Bogotá⁵⁵. D'autres œuvres de l'auteur ont également eu du succès en termes de vente ; c'est le cas, par exemple, de l'essai *La lámpara maravillosa* (2012) et de *Pa' que se acabe la vaina* (2013) à la Feria del Libro de Bogota en 2014. *Pa' que se acabe la vaina* a aussi fait partie des livres les plus vendus en 2015⁵⁶.

⁵³ Ospina fait référence à Humberto de la Calle Lombana, un politique et diplomate colombien.

⁵⁴ En Colombie, le mot *lagarto* fait référence à celui qui obtient des faveurs grâce à la flatterie principalement dans le domaine politique.

⁵⁵ Tiré de l'article intitulé : « Los más vendidos en ficción » du magazine culturel *Libros y Letras*. Mai 2013 : <https://www.librosyletras.com/2013/05/balance-de-feria-random-house-mondadori.html>. Consulté le 9 septembre 2020.

⁵⁶ *La lámpara maravillosa* (2012) apparaît parmi les dix livres les plus vendus selon la Librería Nacional et le journal *El tiempo* <https://www.librosyletras.com/2012/05/los-libros-mas-vendidos.html>. Consulté le 9 septembre 2020. *Pa' que se acabe la vaina* (2013) se trouve parmi les livres les plus vendus lors de La Feria Internacional del Libro (Foire internationale du livre) de Bogota : <https://www.librosyletras.com/2014/05/los-resultados-de-la-feria.html>. Consulté le 9 septembre 2020.

Nous n'incluons pas ici, faute de sources fiables, le volume des ventes dans d'autres librairies ou celui des grandes chaînes de supermarchés. Cependant, un compte-rendu concernant l'essai *En busca de Bolívar* (2010) donne une idée du succès commercial qu'ont pu avoir les œuvres de l'auteur. Selon Gutiérrez Ardila, le livre a retenu l'attention grâce à sa stratégie de marché puisque, sur décision commerciale d'une maison d'édition connue, il a été vendu en Colombie dans les supermarchés et chaînes de magasins « [...]aprovechando el interés general despertado por la celebración de los doscientos años de vida independiente del país » (Gutiérrez Ardila 101).

Gutiérrez prétend que ces commémorations éveillent un désir de connaissance chez les gens, leurre parfait pour les éditeurs, et ajoute que la stratégie « como todo en la vida, puede resultar muy lucrativa » (101). Le titre scénique de la critique de Gutiérrez donne une idée de l'opposition idéologique à laquelle doit faire face l'auteur colombien : *Bolívar en el supermercado* (2011) est un tableau parlant qui décrit la stratégie marketing employée pour la vente du livre. Gutiérrez commence avec la phrase suivante : « La imagen es sorprendente » (100) ; pour donner plus de détails graphiques au lecteur, il ajoute ensuite : « se ven esmeradas pilas conformadas por ejemplares del libro », puis « en numerosos supermercados de Colombia ». Ces affirmations font penser au nouveau produit de quelque marque connue et à une stratégie commerciale qui cherche presque à imposer un produit au public : « en medio de las góndolas⁵⁷ » ou « inmediatas a las cajas registradoras ». L'universitaire affirme ensuite, plus clairement et directement, que : « La estrategia es la misma que se emplea con los productos que cualquier hijo de vecino termina comprando, aunque no figuren en su lista de compras » (101). Il fait également référence à Ospina en employant l'épithète « renombrado escritor » (100). Le sarcasme de Gutiérrez reflète l'irritation des universitaires face à l'œuvre de l'auteur comme porteuse d'une mémoire historique. Sur ce point, nous pouvons distinguer une autre source de tension : l'œuvre d'Ospina en tant que porteuse d'une mémoire historique et la réaction que cela suscite chez les historiens.

En busca de Bolívar (2010) apparaît dans le cadre de la commémoration du bicentenaire de l'indépendance de la Colombie. William Ospina, nommé Président du Comité par le maire de l'époque, Samuel Moreno Rojas (Peralta Sánchez 6), se voit chargé non seulement de mener une enquête historique mais aussi d'en faire une pièce de théâtre. Le créateur de la trilogie publiera cette œuvre avec la collaboration de *Colcultura*⁵⁸ et de *La casa de Poesía Silva*.

⁵⁷ L'universitaire fait référence aux rayons du supermarché.

⁵⁸ L'Institut Colombien de la Culture *Colcultura* a été remplacé par le ministère de la Culture en 1997.

L'auteur a alors réalisé ces deux projets littéraires autour de la figure du libérateur Simón Bolívar ; le premier d'entre eux n'est autre que la publication de cette biographie et le second, la mise en scène de la pièce de théâtre *Bolívar, fragmentos de un sueño* (2010), dirigée par Omar Porras. Dans une interview pour un important journal télévisé en Colombie, Ospina déclare que l'œuvre sur Bolívar a été commandée par le metteur en scène colombien à l'occasion du bicentenaire :

[...]- ¿por qué le dio por escribir sobre Bolívar? - [...] había aceptado la invitación del maestro Omar Porras el director de teatro colombiano que vive en Suiza, que dirige una compañía de teatro para hacer una obra sobre Bolívar [...] y entonces empecé a leer algunas biografías algunos ensayos, documentos, cartas y empecé a sentir la necesidad de tomar mis propias notas y hacer mis reflexiones leyendo... y el libro fue surgiendo así [...] (Ospina, Noticias Caracol, William Ospina muestra otra cara del libertador Simón Bolívar, sect.00:38).

L'œuvre produite par le *Teatro Malandro* de Genève fait partie du programme *Escenas de la Independencia* (Peralta Sánchez 39). Dans le cadre de cette tournée, Ospina a donné des conférences dans certaines villes de France⁵⁹. Selon l'auteur, le défi était double et, pour ses détracteurs, l'opprobre l'est aussi : Ospina n'est ni historien ni dramaturge. L'auteur lui-même y fait référence dans l'interview : « [...] yo por supuesto, no soy dramaturgo » (sect.00:38) et il y souligne l'effort que lui a imposé cette demande : « [...] eso me impuso la tarea de estudiar un poco... ir más allá de lo que la escuela nos da sobre Bolívar » (sect.00:38). Cependant, la liberté que l'auteur peut se permettre de reprendre une figure historique de la dimension de Bolívar, d'écrire une pièce de théâtre et de parler d'elle dans un média réputé, démontre un privilège dont tous les auteurs ne bénéficient pas.

D'autre part, l'écriture d'une commande dans la cadre d'une commémoration nous apparaît comme une toile de fond possible aux thématiques abordées par l'auteur dans ses productions. En retraçant son évolution en tant qu'écrivain et figure publique, nous avons pu constater que, tout comme *En busca de Bolívar* est paru dans le cadre d'une commémoration, le roman *Ursúa* est sorti en pleine célébration du Ve centenaire⁶⁰.

L'affirmation de Montoya concernant la proximité de l'auteur avec les institutions se voit confirmée avec la production des deux œuvres pour commémorer le bicentenaire et corrobore

⁵⁹ Dans la publication numéro 65 du magazine *Número* (juillet 2010), se trouvent davantage de détails concernant la réalisation de la pièce de théâtre.

⁶⁰ *El País del viento* (1992) comprend des poèmes qui font allusion à la rencontre des deux mondes et à la Conquête : « Mongol », « El amor de los hijos del águila », « Los ojos de Rodrigo Triana » et « Lope de Aguirre ». Cette même année, Ospina publie « Poesía indígena », « Poesía de la conquista » et « Poesía de la colonia » dans *Historia de la poesía colombiana* (1991).

le caractère politique des commémorations qu'analyse Nora Rabotnikof. Elle énumère une série de stratégies pour les événements commémoratifs, avec pour but ultime d'influencer ce qu'il faut retenir ou oublier. Il s'agit notamment des « instituciones culturales, objetos conmemorativos, registros, archivos, instauración de feriados, monumentos » (Rabotnikof 189). En traçant les frontières de ce qui est institutionnel, c'est-à-dire le politique et l'universitaire, l'objectif de la commémoration est de servir de médiateur dans la mémoire collective et l'espace public. À cet égard, Rabotnikof fait référence à l'exigu espace discursif des universitaires dans l'aspect politique de la commémoration :

A veces, se reivindica explícitamente una postura del historiador arqueólogo, que desempeña su labor en la soledad del cubículo académico, persiguiendo sin tregua la verdad histórica y enfrentándose a los pseudo historiadores que hacen « un uso político » de la historia. En general, para los académicos, las nuevas interpretaciones y perspectivas serían así resultado exclusivo del proceso de renovación teórica de la disciplina, y la política, en sentido amplio, sería un elemento totalmente exterior a ese proceso (199).

D'autre part, il est légitime d'exhorter tous ceux qui sont porteurs de culture et de création à participer activement aux événements.

La figure publique de William Ospina s'est convertie en une sorte de canon médiatique en Colombie. Sa relation avec les institutions est indéniable, raison pour laquelle distinguer la critique portant sur l'auteur et/ou sur son œuvre reste subjectif.

En ce qui concerne l'écriture sur commande, la figure de l'homme de Lettres semble paradoxale quand on analyse la notion d'*auteur*. En effet, son autorité est subordonnée à une demande et à une rémunération, comme c'est le cas du poète choral qui en 450 avant JC, travaille en tant qu'artisan ; il écrivait des poèmes épistolaires à la commande, qu'il cherchait à multiplier en se déplaçant jusqu'à ses acheteurs. Cette relation artisan-produit-rémunération-acheteur, autour d'une production littéraire, ne se distingue pas des études modernes de la réception : « Pour se faire rémunérer, le poète assume ses odes comme les produits de son art. En d'autres termes, il se donne comme quelqu'un capable de transformer une matière première en produit fini, en poëma » (Gabrielle Chamarat et Alain Goulet 18). Cependant, aucun auteur moderne ne semble y échapper. Sur ce point, la vicissitude réside dans la figure d'Ospina en tant qu'auteur privilégié et, dans le même temps, en tant que victime des stratégies de diffusion.

2.2. Style littéraire

Le style littéraire d'Ospina rencontre également des positions opposées. Vargas Llosa illustre très bien la tension concernant le style du narrateur colombien dans « El canto de las sirenas », un article paru dans le journal espagnol *El País* en 1996, la comparaison du style de l'auteur avec l'épisode de l'*Ulysse* d'Homère indique avec raffinement une opinion ambiguë.

Vargas Llosa ne nie pas la richesse et le renouvellement de la langue chez Ospina : « [...] en la pluma de un joven autor, nos muestran que la antiquísima lengua que hablamos sigue tan nuevecita, dúctil y aventurera » (Vargas Llosa, paragr.4). Son éloge l'amène même à comparer l'auteur colombien à Berceo: « [...] como cuando Berceo forcejeaba con ella para componer sus rimas para expresar su visión » (4).

Le péruvien fait référence aux six essais de *Es tarde para el hombre* (1994) dont il décrit la lecture comme une expérience plaisante: « Los leí de corrido, en un par de horas, en ese estado de feliz abandono en que una buena prosa nos sumerge » (4). Dans cette même phrase, Vargas Llosa annonce quel sera le revers de la médaille en qualifiant l'expérience de lecture d'Ospina d'enchantement: « [...] aislándonos del entorno y sojuzgándonos con su ritmo hechicero [...] ». Mais, une fois « le charme rompu », Llosa qualifie les idées du narrateur colombien d'archaïques et proches d'une utopie indigéniste qui a été un échec dans la littérature latino-américaine (5).

L'analyse de Vargas Llosa coïncide avec l'une des conclusions auxquelles arrive Peralta dans sa thèse. Ce dernier analyse principalement l'argumentation dans les essais de William Ospina dont les techniques argumentatives manquent d'ouverture vers une interlocution car elles recèlent une partialité idéologique qui ne laisse pas de place au débat et les arguments se voient simplifiés grâce à sa bonne maîtrise de la langue (Peralta Sánchez 275). Vargas Llosa reconnaît que le créateur de la trilogie utilise sa bonne maîtrise de la langue comme un « bouclier » de protection contre d'éventuelles réfutations :

[...] los alardes de erudición, esas citas literarias de buen gusto asomando siempre en el momento oportuno, y los arrebatos de humor o chispazos de ironía estratégicamente dispuestos, como escudos, para paliar las posibles objeciones (Vargas Llosa, para gr.4).

Mario Suarez rejoint aussi le point de vue de Vargas Llosa pour *Ursúa*, en considérant même que, si ce n'est pour sa technique narrative, un roman comme celui-ci n'apporterait rien

puisqu'il a, si on fait abstraction de sa langue, un contenu avec des « moules novelesque » (Suarez Simich, paragr.4).

Ariel González qualifie le style de l'auteur d'écriture poétique pouvant être lue positivement à partir des tensions déterminées par l'opposition d'une « écriture baroque » à une autre « sobre » et « communicative » (24). Cependant, la tension s'exerce aussi depuis deux rives éloignées. Montoya l'exprime en termes de division par rapport à la réception du roman *Ursúa* :

[...] se dividen en dos las opiniones [...]. Por un lado, hay quienes piensan que es el ingrediente poético lo que hace de *Ursúa* una experiencia deslumbrante [...]. Otros, por el contrario, consideran que es la exagerada presencia de este ingrediente lo que mitiga su eficacia narrativa (Montoya, « Dos novelas históricas » 108).

Montoya décrit aussi le style des romans *Ursúa* et *El país de la canela* comme celui de récits du XIXe siècle qui ne correspond pas à l'époque actuelle et s'autorise des épithètes pour le style d'Ospina tels que « idílico y acartonado⁶¹ » (118) ajoutant plus loin que son langage est « decorativo y ceremonioso » (121).

À propos d'*Ursúa*, il souligne un emprisonnement dans de longues descriptions. Lorsqu'il le compare avec le roman *La risa del cuervo* (1992) d'Álvaro Miranda, il accorde plus de complexité au second. En effet, il affirme que le rythme narratif d'Ospina est lent et lourd, là où celui de Miranda est une poétisation avant-gardiste de la réalité historique (109).

Montoya décrit même avec humour la façon dont Ospina arrive à des extrêmes ridicules dans son style quand il a recours à des tournures de phrase comme : « los pastores que cuidan nubes de ovejas en las lomas », « toscos oficiantes de vendimia » pour faire référence aux paysans ou encore lorsqu'il fait allusion à la phrase : « Desata el entramado laborioso de los encajes » pour simplement montrer comment une femme se déshabille. (Montoya, « Apología » 112). Dans « Una novela de amor », Montoya qualifie *La Serpiente sin ojos* de « nada novedosa ». La conclusion, pour l'écrivain d'Antioquia, en ce qui concerne le style de la trilogie, est que son écriture est un « révisionnisme fleuri de l'histoire » et d'une efficacité narrative ratée en raison de sa rhétorique poétique excessive et de sa poésie nourrie par un certain baroque rhétorique. (Montoya, « Una novela de amor » 173).

Rodrigo Zuleta est d'accord avec Montoya au sujet du caractère baroque de l'écriture d'Ospina. Pour lui, le roman *Ursúa* est « accablant » et, comme son titre le suggère, « atiborrada de historias y de personajes » (Zuleta 111). Zuleta reproche à Ospina de ne pas s'être limité à

⁶¹ Le terme « acartonado » en espagnol fait référence à un style peu spontané.

l'histoire de Pedro Ursúa mais d'avoir raconté « otro montón de cosas ». Les digressions auxquelles se réfère le critique se révèlent difficiles pour continuer à suivre le fil de l'histoire, assurant qu'après la page 150, il est difficile de préciser quelle est l'histoire autour de laquelle le roman est tissé (111). Enfin, il conclut son analyse en qualifiant l'œuvre de « decepcionante » puisque selon lui après quelques semaines de fermeture du livre, le roman ne survit pas dans la mémoire du lecteur. (122). Finalement, le critique désigne Ospina comme un auteur d'essais avec des points de vue naïfs, et comme un poète avec un style clair qui a gagné sa communauté de lecteurs (121).

D'autre part, Fontalvo Araújo semble répondre aux critiques négatives sur le langage baroque dans *Ursúa*, en exhortant ses détracteurs à admettre la qualité de l'œuvre ⁶². Contrairement à la critique de Zuleta, Araújo décrit cette œuvre comme une œuvre « splendide » et, pour ce qui est du style baroque qui a été tant reproché à Ospina, il soutient que le langage d'un tel projet esthétique et idéologique ne pouvait être autre que l'horreur du vide causé par les excès et l'excès du baroque (Araújo Fontalvo, paragr.11).

Cette surcharge dont parle Zuleta est, selon Araújo, une « carpintería del lenguaje » cherchant un terme exact et impossible, de l'énumération infinie et insuffisante, de la réalité contradictoire du présage et de la dégradation du Nouveau Monde (paragr.11). Le critique place ainsi avant toute autre réflexion le style d'*Ursúa*: « Una de esas raras novelas en las que el dominio de los recursos técnicos y la deslumbrante belleza del lenguaje priman sobre cualquier otra consideración ».

Puis, il exalte la rigueur d'investigation d'Ospina: « Pocos habían descendido a las honduras brutales de la Conquista. Y menos aún con la disciplina investigativa y la gratificante clarividencia poética del nuevo narrador tolimense » (paragr.11).

D'autres critiques, tel que Luis Aristizábal, affirment être en plein dilemme. Cependant, le point de vue de celui-ci est tranché. Dans sa critique sur *El país de la canela*, observons la première partie du paragraphe dans laquelle il fait de grands éloges:

[...] su obra es un constante fuego de artificio. Independientemente de su contenido, desde un punto puramente verbal, de eufonía, no admite reparos. Si el lector es el crítico esteta del que hablaba Wilde, fiel únicamente al principio de belleza en todas las cosas, la obra de Ospina satisface a l más exigente de los cataadores (Aristizábal 70).

⁶² Araújo ne cite aucune référence critique. Nous interprétons son texte comme une réponse aux diatribes apparues entre la date de publication du roman (2005) et la date de son étude (2007).

Ces phrases contrastent avec les deux dernières lignes : « Por el contrario, el que busque una historia llena de suspense o una interpretación de la realidad surgida de la reflexión intelectual, saldrá de esta selva bastante desencantado » (70). L'opinion d'Almeyda diffère de celle d'Aristizábal qui considère, en effet, que l'auteur est peu original, par ailleurs, la diatribe d'Almeyda est peut-être une de plus fortes ; dans sa critique « ¿América hacia dónde ? » (2007) les adjectifs pour Ospina sont aussi désobligeants qu'hilarants : le critique littéraire commence par l'adjectif "Nerudito" pour les abondantes références à Neruda : « [...] Ospina es todo un "Nerudito" [...] » (Almeyda Gómez 108), en ce qui concerne l'autorité d'Ospina, Almeyda utilise l'adjectif « vache sacrée » pour qualifier son influence dans les maisons d'édition : « Después de todo qué mejor que una "vaca sagrada" para vender un poco más [...] » (108), Plus tard, Almeyda critique fortement la tendance poétique d'Ospina, influencée par le romantisme, le décrivant comme poète de province en déclin : « [...] poeta de provincia venido a más [sic][...] » (110). D'autres adjectifs démontrent l'antipathie de cet critique envers la figure d'Ospina : Agent infiltré de Green Peace, vendeur de plans de voyage, mégalomane, fou et même hypomaniaque :

Lo que se concluye es que Ospina, a veces un funcionario encubierto de Green Peace, a veces un vendedor de planes de viaje, a veces un megalómano con bastante memoria y a veces un orate que se cree Simón Bolívar [...] sentarse frente a un hipomaniaco cuya fuga de ideas sólo consigue que nos abalancemos sobre él para callarle la boca [...] (110).

En ce qui concerne le texte d'Ospina le critique ne voit pas une œuvre débordante de beauté ou d'euphonie. Il lui reproche au contraire l'ampleur de ses références et dialogues intertextuels ainsi qu'un style plein de digressions : « [...] son más rescatables sus citas que sus comentarios personales » (Almeyda Gómez 110). Almeyda se réfère à l'essai *América Mestiza* (2013) et ajoute que « Cabría, eso sí leerlo de vez en cuando y robarle algo de esa labia tan llena de citas y sobresaltos que le han dado el calificativo de intelectual » (Almeyda Gómez 108). Finalement, il assimile l'essai du narrateur de Tolima à un safari angoissant à travers son *América Mestiza*, dans lequel une carte, une note de bas de page ou une annotation aiderait le lecteur à ne pas se perdre.

Un autre aspect que l'on reproche au créateur de la trilogie dans son écriture est sa fidélité et son effort de probité quant à l'histoire qu'il s'efforce de souligner dans ses romans. Dans ces derniers, Ospina explique dans les notes finales les éléments apocryphes, conjecturaux et ce qui ne s'est pas produit. Face à cela, Montoya fait référence à une « servidumbre a lo que realmente pasó » (Montoya, « Apología y rechazo de la Conquista » 119) et il ajoute que c'est comme si

Ospina avait été face à un implacable jury d'historiens, ce qui limite sa liberté narrative. Il argue également que l'absence d'un ton « jocular et irrévérencieux » fait de l'œuvre une narration « políticamente correcta acogida a los hechos » (119). Contrairement à Montoya, Zuleta sauve l'« insobornable » honnêteté narrative de l'auteur en allant jusqu'à faire allusion à cette caractéristique comme à son unique mérite (Zuleta 122).

La valeur d'Ospina en tant qu'individu est indéniable, non seulement dans la sphère colombienne mais aussi au niveau international, comme en témoigne la rencontre à la *Casa de América*, à Madrid, en 2013, à l'occasion de la publication de *La Serpiente sin ojos*. Cette rencontre incarne l'étendue de l'autorité de l'auteur dans la sphère littéraire. Les éloges destinés à lui sont considérables. L'écrivain et journaliste espagnol Jesús Ruiz Mantilla ne cache pas son admiration pour ce qu'il appelle une « obra maestra ». En effet, l'écrivain a recours à des expressions extrêmement flatteuses comme « [...] yo tengo que darle mi enhorabuena y rendirme ante este trabajo maravilloso » ou encore « [...] cuando pasen unos cuantos años...cuando pasen unas cuantas décadas contemplaremos seguramente, me da el palpito [...] como una obra maestra » (Ospina, sect.00:03).

Son éloge va jusqu'à signaler qu'Ospina, en plus d'être un écrivain hors du commun, dépasse largement les autres écrivains : « [...] esta trilogía en la que nos has dado sopas con honda al común de los narradores [...] » (00:03).

A ce qui concerne les diatribes, Ospina lui-même fait appel à Borges : « Borges hace una muy fina y muy irónica reflexión sobre muchas cosas sobre la crítica literaria » (Universidad Nacional, sect.9). Selon l'interprétation que l'auteur colombien donne de la réflexion de Borges, il est fréquent, en critique littéraire, que si une personne que nous aimons a écrit ce paragraphe, le paragraphe peut nous sembler bon, mais s'il a été écrit par une personne que l'on déteste, son texte nous semble très mauvais. (sect.9).

En conclusion, la critique de l'œuvre d'Ospina fluctue entre diatribes et panégyriques ce qui montre, d'une part, la prépondérance accordée à l'auteur et, d'autre part, l'insuffisance d'études pour analyser l'expérience esthétique de la série de romans. Pour cette raison, nous avons inclus la figure d'Ospina dans notre étude, en tant que partie de la configuration de production du corpus. Cela nous amène à aborder l'auteur du corpus dans plus d'une dimension : Ospina écrivain, auteur, figure publique, figure d'autorité, poète, essayiste, pigiste, dramaturge et romancier. La section suivante tentera d'analyser la figure d'Ospina et ses processus de transition pour la production de la série de romans.

3. William Ospina : la transition

El Rey prosiguió :
-Como prenda de nuestra aprobación, toma esta máscara de oro.
-Doy gracias y he entendido- dijo el poeta.
Borges, « El espejo y la máscara », El libro de arena, p. 59.

Revenant sur sa transition d'écrivain, à laquelle fait référence José Luis Diaz, nous nous demandons, dans le cas d'Ospina comment est codifiée cette *scénographie auctoriale*, de quelle façon elle se cristallise dans la production de la trilogie et comment a eu lieu le passage d'*écrivain* à *auteur*, c'est-à-dire à figure publique. Un angle qui nous paraît pertinent pour répondre à ce questionnement n'est autre que celui de la proximité, que mentionne Foucault, à la tradition chrétienne (Foucault et Ribard 43).

Pour illustrer ce passage d'*écrivain* à *auteur*, Anne Prassolof, par exemple, suggère la métaphore du « baptême » : qui sont « les passeurs, les parrains, le saint Jean » ? (Prassolof 165). L'allégorie du baptême nous permet d'identifier et de décrire les éléments de transition qu'a expérimentés l'auteur colombien. Ainsi, si nous invoquons cette métaphore pour expliquer à quel moment Ospina est entré dans la sphère publique en nous demandant, par exemple, qui sont les participants et/ou acteurs de ce rituel de transition.

Nous pourrions donc dire que le baptême du narrateur de Tolima pour acquérir son statut d'auteur a eu lieu en 1982 avec la première publication de son essai « Aurelio Arturo : La palabra del hombre » consacré au poète colombien. On pourrait également dire que son Jean-Baptiste a été Procultura S.A., qui n'est autre que la maison d'édition qui l'a publié cette année-là, qui a commencé à lui construire une réputation en ce qui concerne la publication et qui l'a

immergé dans la sphère publique. Il faut signaler, dans cette métaphore, le caractère « sacré » des maisons d'édition dont l'*autorité*, dans ce cas, leur donne le pouvoir de choisir l'*auteur*, selon leurs propres critères.

Le rôle du *porteur* en soi implique une complexité du fait de sa polyvalence et de sa polysémie. Il incarne une sorte de guide dans un processus de transition et de transformation. Dans le modèle catholique, chaque rituel est, en soi, une transition vers la purification et ceux qui interviennent dans ce changement au travers de la cérémonie peuvent être aussi bien des symboles que des personnes ou artefacts. On trouve, dans le baptême, la colombe qui incarne l'Esprit Saint, le père qui préside le rituel, l'eau bénie, l'huile, etc.

Le rôle des parrains est lui aussi fondamental, ils sont témoins de la cérémonie, accompagneront le baptisé et seront leur soutien sur le chemin. Dans notre allégorie, nous donnerons à Estanislao Zuleta le rôle de parrain, bien qu'il puisse parfaitement être le prêtre, en tant que figure d'autorité et, d'une certaine façon, de vénération et parce qu'il est celui qui préside la cérémonie. En effet, l'intellectuel d'Antioquia n'a pas été une figure importante seulement pour Ospina mais aussi pour les intellectuels de Cali durant les années 70.

De plus, Zuleta n'a pas été le témoin direct et il n'a eu aucun rôle formel dans la publication d'« Aurelio Arturo ». Il n'y a pas non plus de traces évidentes d'une relation étroite et réciproque. Cependant, l'héritage laissé par son œuvre a guidé la carrière d'Ospina et l'a accompagné constamment dans son travail.

Curbelo, pour sa part, fait référence à Zuleta comme à une sorte de « Macedonio Fernández colombiano » (Curbelo, *El dibujo secreto*, 71). L'intellectuel originaire de Cali a initié l'auteur de la trilogie au monde de la poésie du romantisme allemand avec Hölderlin. Ses récitals, parmi lesquels se démarque *El gran océano* de Pablo Neruda (*La redención por la belleza*, 2015), sont d'autres empreintes importantes du philosophe colombien dans l'œuvre d'Ospina, qui a, sans nul doute, marqué de la même manière les thématiques de ses œuvres postérieures.

Si nous situons géographiquement et chronologiquement le processus de transition de l'écrivain de Tolima, ce serait dans la capitale de el Valle, en Colombie, en 1972, année durant laquelle il est arrivé dans la grande ville pour s'installer et étudier le droit à l'Université Santiago de Cali, où il obtiendra, en 2008, le titre de Doctor Honoris Causa. (Ospina, *Historia de un poeta*, paragr.20).

Il n'a jamais terminé ses études mais il a commencé à écrire des poèmes et à fréquenter son cercle d'intellectuels à cette époque. C'était une période durant laquelle la littérature n'était pas une option pour subvenir à ses besoins : « La gran literatura de Colombia se ha escrito en

México. La han escrito Fernando Vallejo, Germán Pardo García, Barba Jacob, Álvaro Mutis, Vargas Vila, Gabriel García Márquez. No se escribía aquí porque no se podía vivir de la literatura » (paragr.19). Le récit, construit autour la figure publique d'Ospina, le décrit à ce moment-là comme un intellectuel bohème sans lieu de résidence, qui fréquentait le *Café de los Turcos* où, selon Fabio Martínez —écrivain et professeur à l'Université de el Valle—, se réunissaient des artistes et des intellectuels de Cali pour parler de Sartre, de Marx et d'Engels : « [...] desde muy joven, desde las famosas tertulias que hacíamos en el *Café de los Turcos* » (Ospina William, sect.22). C'est là que se réunissait son cercle intellectuel qui, fidèle à la tradition métisse, exaltait la littérature européenne et nord-américaine et rejetait ce qui émergeait alors en Amérique latine.

Ainsi en témoigne l'écrivain et ami intime de l'homme de Lettres, Edgar Collazos, dans une interview, lorsqu'il ajoute que le cercle intellectuel fréquenté par l'auteur n'appréciait même pas la littérature de Gabriel García Márquez (Ospina William, sect.48). Dans son essai sur Aurelio Arturo, Ospina ratifie cette position lorsqu'il se réfère à la bibliothèque d'Aurelio Arturo: « En esa biblioteca, lo sabemos, no abundaban las obras en castellano, y menos aún, la poesía y la prosa de los autores de su país » (Ospina, « Aurelio Arturo: la palabra del hombre » 25). Il évoque ensuite une « veneración supersticiosa por lo nacional » (25) dont se gardait le poète de Nariño et il termine en affirmant que le poète échappait aussi à « los vicios congénitos de nuestro propio sentimentalismo » (25).

Hoyos résume les aventures d'Ospina à Cali à celles d'un « gitano » (Ospina, *Historia de un poeta*, paragr.26). Au cours de cette errance, sa réputation en tant que poète a commencé à se développer malgré le fait qu'il ne laissait jamais quelqu'un voir un poème en avouant « une certaine modestie » et il y avait aussi le risque que cette rumeur d'un poète se désintègre. À ce sujet, l'auteur de la trilogie reconnaît la fragilité constante d'un auteur dont la réputation peut se voir continuellement affectée malgré sa renommée : « [...] todavía incluso existe ese riesgo » (paragr.26). Cependant, c'est, selon lui, grâce à Mario Flores qu'il a acquis la conviction que son destin était la littérature.

Entre-temps, Ospina a assisté aux conférences d'Estanislao Zuleta qui, à cette époque, était déjà une légende: « [...] cuando llegué me pareció que encontraba la gruta del viejo sabio de la montaña y solo años después he venido a descubrir que Estanislao sólo tenía treinta y nueve años en ese entonces » (Ospina William, sect.35). Ospina admet que sa timidité lui permettait seulement d'écouter le maître Zuleta auprès de qui il apprendrait certainement l'art de l'oralité car en effet, Ospina est aussi connu pour ses conférences.

Après avoir abandonné l'université et alors qu'il écrivait des poèmes, il s'est retrouvé sans domicile. Selon l'auteur, ses amis lui ont trouvé une maison et un travail dans une agence de publicité où il remplaçait leur ami publicitaire, Gerardo Rivera. Ainsi, le créateur du corpus a commencé une carrière dans les médias⁶³. La première transition, chez Ospina, se dessine avec l'abandon de ses études de droit pour alterner son travail de poète avec celui de publicitaire. Cette première étape lui permet de commencer à se connecter avec des personnages de la vie publique colombienne et, par conséquent, de commencer à apparaître au sein de la sphère publique.

3.1. Ospina : figure publique et d'autorité

« Être auteur n'est pas une essence ou une nature, c'est une position structurelle dans un triangle auteur- éditeur- ouvrage publié ; C'est pourquoi on est "l'auteur de" et non "auteur" en soi » (Nemer 189)

Le dispositif scénographique construit autour du processus de production de l'œuvre inclut la construction de l'*auteur*. La figure d'Ospina, issue de cette approche, privilégie le récit qui s'est construit à partir de son existence dans la sphère publique. De cette façon et compte tenu du manque d'informations exhaustives et académiques sur l'écrivain en ce qui concerne son œuvre, son environnement intellectuel et son parcours littéraire, nous avons élaboré un recueil de témoignages ainsi que d'entretiens et nous avons pris des éléments de son œuvre *Guayacanal* comme autant de sources d'information⁶⁴.

Ospina a été doté d'une figure avec des caractéristiques qui le distinguent ; avec le temps, il a gagné une réputation et une autorité au sein de l'institution littéraire en Colombie et, pour cela, différentes conditions ont dû converger. Toutefois, ce processus s'est développé de

⁶³ Gerardo Rivera affirme qu'Ospina est arrivé à l'agence de publicité grâce à lui. Ospina aurait intégré l'agence pour le remplacer alors qu'il partait en Europe. (Ospina William, sect.3).

⁶⁴ Prenant en compte le nombre non négligeable d'apparitions de l'écrivain colombien dans les médias, nous avons retranscrit quelques interviews, discours et conférences publiés sur YouTube afin d'étendre les sources qui nous permettent de mieux connaître l'auteur.

manière complexe. José Luis Díaz évoque la transition d'écrivain à figure d'*auteur* comme un processus complexe, un mécanisme et une « scénographie auctoriale plus au moins codée » (Diaz 109).

La transition commence quand l'écrivain entre dans la sphère publique, son identité prend une fonction, son statut change ; celui qui est désormais *auteur* exerce une fonction de classification grâce à laquelle on pourra délimiter ses textes, en les faisant dialoguer les uns avec les autres. En effet, son nom fait alors allusion à une homogénéité, à une filiation et à une authentification des textes, permettant de caractériser une certaine façon d'être du discours.

Pour notre analyse, il est essentiel de nous demander de quelle figure a été doté William Ospina, quels discours se sont créés à son sujet et quelles sont les marqueurs qui le rendent reconnaissable. En effet, la figure d'Ospina est une construction grâce à des discours qui ont progressivement façonné sa réputation et qui ont fait de lui une autorité de l'institution littéraire colombienne.

Analyser la figure d'Ospina de ce point de vue s'avère être une tâche complexe. Cependant, l'analyse des discours créés à partir de son fonctionnement dans le texte se révèle enrichissant : « Il y a tout un mécanisme scénique, par lequel il s'agit pour lui de s'emparer de ce rôle d'auteur, en se glissant dans une scénographie auctoriale plus ou moins codée, et en la réaménageant. L'auteur, en effet, n'est pas de l'ordre du "donné", mais du "construit" » (Diaz 109).

L'œuvre de l'auteur est vaste et diversifiée. Il a néanmoins réussi à avoir une homogénéité à partir des essais, son travail le plus prolifique. La façon d'être de son discours pourrait s'inscrire dans ses publications les plus connues, parmi lesquelles se démarque *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995). Dans cet essai, la question centrale est celle de l'identité des colombiens. Grâce à une analyse sur la place de la Colombie en Amérique latine et dans le monde, sur la crise sociale et politique qui existe depuis l'émancipation des Espagnols et la négligence de l'État, l'écrivain décrit des comportements qui caractérisent le Colombien moyen comme : l'absence d'orgueil et de caractère, l'auto-dévalorisation à travers l'arrivisme et l'exaltation héritée de tout ce qui vient de l'extérieur : « López y Saldarriaga [...] califican al libro de "diagnóstico de la situación colombiana" » (Peralta Sánchez 42).

En effet, l'auteur du corpus se déplace au travers de divers épisodes de l'histoire pour décrire des phénomènes propres au pays comme la violence, la spoliation, le déplacement intérieur forcé, l'inégalité, le racisme, l'impunité et l'exportation de cocaïne, entre autres choses. Dans ces réflexions, l'auteur délimite ses centres d'intérêt : l'identité et le territoire colombien.

Ainsi, la *Franja amarilla* est, selon l'auteur, ce qui manque à la Colombie ; cette problématique est annoncée dès le prologue : « En algunos de sus relatos Gabriel García Márquez habla de un hombre que está muriendo de indigencia en el paraíso. Cualquiera colombiano, rico o pobre, puede hoy reconocerse allí » (Ospina, *¿Dónde está la franja amarilla?* 10).

Le métissage est un autre élément de filiation avec Ospina. Dans l'essai, il s'y réfère comme à un « elemento en conflicto » qui « [...] por ser hijo de razas que se repelían y se descalificaban mutuamente, no vino a ser una síntesis sino un contenedor, incapaz de identificarse consigo mismo » (10). De cet essai découleront *América mestiza: el país del futuro* (2000), *Pa' que se acabe la vaina* (2013) et *De la habana a la paz* (2016).

Ospina est plus lié à l'essai qu'à la poésie. Cela démontre bien comment la « chance » de l'auteur est en étroite relation avec le marché et l'institution. Cette relation avantage en même temps certains auteurs par rapport à d'autres. L'auteur de ce point de vue n'est pas un tout, il est un élément de plus au sein d'une structure.

Dans les études sur la réception, la notion d'*auctoritas* se tourne vers le lecteur qui n'est pas seulement actif mais qui est aussi collectif. L'œuvre est le résultat de la dialectique générée par la production et la réception (Jauss 254). Cette collectivité se traduit finalement par le sujet qui écrit, son image publique, les éditeurs, les lecteurs, la critique, les médias et les stratégies marketing. L'œuvre n'est rien sans son effet ; cet effet à son tour suppose la réaction du public et le jugement du public conditionne la production des auteurs.

Dans le cas des maisons d'édition, l'un des horizons d'évaluation pour publier un auteur est que l'écrivain s'adapte au concept que celle-ci donne au statut d'auteur. Les maisons d'édition tiennent par ailleurs compte des conséquences probables de leur décision, en termes de notoriété et d'image.

La manière dont sont hiérarchisés ces deux types d'évaluation dépend évidemment des éditeurs : certains ont une tactique économique pour une stratégie éditoriale, liée à l'ensemble des représentations esthétiques et politiques qui sont les leurs, d'autres ont une tactique éditoriale pour une stratégie économique (Nemer 188).

Dans cet ordre d'idées, l'auteur, souvent cantonné à un seul style d'écriture, est subordonné et, d'une certaine façon, lié aux exigences des maisons d'édition. Plus d'une lecture de ce qui précède pourrait être mise en évidence. L'une d'entre elles est la contradiction ou le paradoxe quant aux notions d'*autorité* et de *subordination*.

Le statut d'*auteur* se définit notamment comme garant, « booster » de son produit et se distingue de celui d'*écrivain* du fait de la publication : « [...] toute œuvre qui souhaite d'être publiée a un auteur mais c'est la reconnaissance du public qui dira » (Gabrielle Chamarat et Alain Goulet 13). Cette notion ne peut néanmoins pas se démarquer ni au Moyen Âge ni dans la Grèce Archaïque « [...] où l'autorité émanant d'une parole publique ne peut être le fait que des dieux ou de Dieu » (9) mais, dans la Grèce Antique, l'« [...] augere, l'*auctor*, c'est tout d'abord "celui qui accroît" [...] "celui qui se porte garant de l'œuvre" » (9).

Aux acceptions antérieures, nous ajoutons celle du sens d'autorité : « Le dérivé *auctoritas* introduit un troisième élément, l'auteur est aussi "celui qui par son œuvre détient l'autorité". » (9). L'œuvre et son créateur sont codépendants, selon Platon ; après la mort de l'*auteur*, l'œuvre perd complètement son cap, son ordre et sa nature d'origine et, en ce sens, son sens propre (9). L'auteur propage une vérité, une production originale, il en devient responsable et en est le garant et l'exécuteur absolu comme peuvent l'illustrer les expressions *auteur d'un crime* ou *auteur d'une loi* (9) : « Pour Platon, en fait, la répétition mécanique du discours que l'écrit rend possible inspire la plus grande méfiance : lorsque dans le *Phèdre*, le protagoniste lit le discours de son texte que l'auteur semble présent » (24) :

[...] de façon presque paranoïaque, il [Platon] craint la dérive du discours écrit, il craint la séparation entre le scripteur et son discours, il craint les insultes qui vont être adressées au discours lorsque celui-ci a fait objet d'une « fausse » lecture.[...], l'auteur s'inquiète devant la perte d'intériorité dont l'acte d'écrire est responsable et s'oblige à prendre des précautions pour venir au secours [...] de sa parole (24).

Cependant, déjà dans la Grèce Antique, ces acceptions étaient problématiques. Le poète choral obtenait, par exemple, une récompense en échange de la « fabrication » de ses poèmes épistolaires. La rémunération en était l'unique propos ; l'artisan n'avait aucune voix dans la production de son œuvre, il était soumis à l'approbation de son savoir-faire et à l'appréciation de son commanditaire. Le poète-artisan ne faisait pas de recherches, n'approfondissait pas la production de sa propre création ou, tout du moins, ne le faisait-il pas avec ses acheteurs.

Cette subordination de l'*auteur* ou sa problématique figure d'autorité ou de garant est aussi évoquée après la révolution de 1830 quand la production littéraire se voit confrontée aux exigences du marché ; l'auteur est soumis aux exigences du siècle dont les bases sont purement économiques. Ospina lui-même évoque ce problème lorsqu'il aborde la question des droits d'auteur :

Yo creo que no me conviene, incluso hablar mal de los derechos de autor pero la verdad es que una cosa es que un autor necesite sobrevivir y por eso sea bueno que le paguen algo por su trabajo y otra cosa es que realmente en lo más profundo de la esencia del mundo el autor sea dueño de su obra...eso no es así, el único dueño de la obra es el que la ama y el que la conoce y el que la estudia y el que la recuerda [...] (Universidad Nacional-Facultad de Artes, sect.23).

De l'autorité évoquée dans l'étymologie, nous passons à la subordination du poète choral pour finir avec l'absence, totale ou partielle, et même l'idée de mort de l'auteur. Ce dernier aspect a été abordé à partir de différents fondements philosophiques. Pour Platon, comme nous l'avons déjà mentionné, quand l'auteur meurt, son œuvre meurt avec lui. Barthes détermine, pour sa part, que l'écriture est cet espace où se perd toute identité puisque le véritable lieu de l'écriture est la lecture : le texte (et non l'auteur) est un espace de rassemblement de cultures qui dialoguent entre elles.

Foucault, quant à lui, fait le lien entre la mort et la notion d'auteur depuis d'autres perspectives, la première étant celle de l'épopée (nous avons l'exemple du jeune Achille) qui assurera son immortalité dans le récit grâce à sa propre mort et la seconde, Shéhérazade, qui échappe à la mort au travers du récit. La déconstruction que nous offre Foucault n'élimine pas la personne qui écrit mais offre une réflexion sur son identité du fait de son absence, de son *effacement*⁶⁵.

La relation entre l'écriture et la mort s'énonce à travers la disparition des caractères individuels du sujet écrivant : « La marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle de mort dans le jeu de l'écriture » (Foucault et Ribard 30). Foucault souligne la difficulté de l'identité de l'*auteur* : « Le nom propre (et le nom d'auteur également) a d'autres fonctions qu'indicatrices. Il est plus qu'une indication, un geste, un doigt pointé sur quelqu'un » (35).

Foucault distingue également la fonction d'auteur au moyen du lien qui existe entre le nom de l'individu nommé et le nom de l'auteur avec ce qu'il nomme : « Le nom propre et le nom d'auteur se trouvent situés entre des deux pôles de la description et de la désignation » (35).

La position de l'auteur dans la structure à laquelle Nemer fait référence et la fonction-auteur de Foucault affirment le caractère collectif de l'œuvre. L'auteur s'inscrit dans une fragmentation antérieure des dimensions de la création qui inclut le sujet qui écrit, son image publique, les éditeurs, les lecteurs, la critique et les médias. C'est pour cette raison que la construction de l'identité d'Ospina s'inscrit dans divers discours. Dans la construction de cette

⁶⁵ Le terme se révèle problématique en espagnol si l'on utilise « anulación », c'est pourquoi nous avons décidé de conserver son emploi en langue maternelle.

figure, l'auteur est présenté comme un enfant prodige, il se révèle lui-même comme autodidacte en affirmant, par exemple, qu'il ne vient pas d'une famille de tradition littéraire et qu'au contraire, il a vécu une curiosité intellectuelle assez solitaire (Ospina William, sect.8).

Dans le cadre de cette construction, nous pouvons observer que la production d'essais du narrateur colombien cherche, dans une large mesure et constamment, à répondre aux questions concernant l'origine de la violence en Colombie ; il n'est donc pas surprenant de noter que, dans ses interviews comme dans son dernier roman, Ospina souligne qu'il a lui-même été témoin et, d'une certaine façon, victime de la violence.

Le biographe Dasso Saldivar construit un récit autour de la naissance et de l'enfance de l'auteur de Tolima en faisant allusion à un destin d'écrivain : « Como una premonición de su destino literario, William Ospina nació en Padua, en el norte del Tolima, cerca del páramo de *Letras* » (Saldivar 74). Le biographe fera aussitôt référence à la violence vécue par l'auteur dans sa propre chaire ainsi qu'à l'exode auquel lui et sa famille ont dû se soumettre : « Su infancia transcurrió en una década de auge de la violencia, lo que obligó a su familia a un trasiego continuo de pueblo en pueblo » (74).

Dans *Guayacanal* (2019), son dernier et plus intime roman, Ospina plonge dans l'histoire de sa famille en remontant jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle en Colombie. Dans le livre, l'auteur donne des détails sur le passé de sa famille et quelques détails sur son enfance ; il révèle quelques pistes au sujet de l'influence qu'a eue sa famille, son vécu, dans son processus d'écrivain ainsi qu'au sujet de son approche précoce de la violence du pays, scrutant l'histoire à travers son témoignage personnel⁶⁶.

L'auteur souligne ainsi la manière dont il a vécu dans sa chair la violence du fait de la rivalité entre deux partis politiques : « Padua, el pueblo donde nací se había vuelto peligroso, y era el lugar donde habíamos vivido siempre (solo que la palabra *siempre* apenas abarcaba los pocos años de mi vida) » (Ospina, *Guayacanal* 24). La rivalité entre les libéraux et les conservateurs pendant les années 50 et 60 en Colombie, est l'une des périodes qui constitue l'origine de la violence généralisée dans le pays en raison des idéologies politiques :

Eran once liberales en el pueblo, firmes en sus convicciones y un poco suicidas [...] la violencia fue llegando de un modo imperceptible, y todas esas gentes que terminaron

⁶⁶ À la fin du livre, on peut lire une phrase ambiguë qui désoriente ses lecteurs quant à la véracité du récit : « Este libro es una novela. Todo lo que se cuenta en él, si fue verdad alguna vez, ahora es un sueño, y todos cuantos habitamos en él seremos sueños ». (Ospina 248).

odiándose o temiéndose al comienzo eran vecinos y amigos, no sabían que pertenecer a partidos distintos fuera algo tan grave, tan imperdonable (24).

Le Front National (1948-1954) marque non seulement une des étapes qui sont à l'origine de la violence actuelle en Colombie mais aussi le début d'un exode rural de masse vers les villes ; Ospina y fait référence dans *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995)⁶⁷ :

[...] a partir de los años cuarenta comenzó un proceso descomunal de éxodo de los campesinos hacia las ciudades, huyendo de la despiadada violencia rural, proceso que invirtió en menos de medio siglo las proporciones de población urbana y de población campesina. [...] el reducido sector urbano [...] recibió a los campesinos con una incomprensión, una hostilidad y una inhumanidad verdaderamente oprobiosas (Ospina, *¿Dónde está la franja?* 27).

Guayacanal, c'est également un parcours à travers le territoire colombien pour fuir la violence pendant son enfance. À l'âge de quatre ans, lui et sa famille ont dû abandonner Padua pour fuir vers Pereira ; son père était libéral et ils allaient le tuer : « [...] estábamos en Pereira porque en un día de 1958 los pájaros entraron en Padua⁶⁸ » (Ospina, *Guayacanal* 26).

Les conservateurs faisaient une liste et assassinaient les membres qui y figuraient. Comme son père s'y trouvait, Ospina, ses frères et leurs parents ont dû fuir dès le lendemain matin pour s'installer à Santa Teresa où leur père a installé une pharmacie et où la violence frappait encore plus fort ; sans maire ni prêtre, la loi était établie par des criminels dont les épithètes n'ont pas besoin d'explication : « Desquite⁶⁹ » et « Sangre negra », auteurs d'un célèbre massacre à El Taburete⁷⁰.

À la fin des années 60, ils retournent à Padua d'où ils s'échapperont ensuite pour Cali. À Padua, la violence s'était installée sans pitié, en 1963:

[...] las tropas espantosas del Desquite se atrincheraron y empezaron a retener a los que pasaban [...] fueron reteniendo una tras otra a tanta gente que al final había como cincuenta personas encerradas en la casa: entonces comenzaron la matazón (Ospina, *Guayacanal* 43).

En racontant ses périples à travers la région de Tolima, l'auteur rend compte de la problématique actuelle des déplacements et tout ce qu'implique le fait de tout laisser derrière soi, surtout dans le regard d'un enfant pour qui tout est perçu à grande échelle : « Nos pareció

⁶⁷ Il s'agit d'une coalition entre le parti libéral et le parti conservateur; les deux partis se sont succédés en alternance au pouvoir tous les quatre ans : « Este nuevo sistema anuncia, sin ser la causante, una nueva etapa de la violencia en Colombia » (Capote Díaz 29).

⁶⁸ « Los pájaros » était le nom attribué au gang meurtrier qui sévissait dans tous les villages de Tolima.

⁶⁹ Son équivalent Français concerne le terme « vengeance ».

⁷⁰ Dans la chronologie de la violence en Colombie, les massacres perpétrés par « El Desquite » dans la région de Tolima furent en 1963.

que habíamos rodado por el mundo entero » (Ospina, *Guayacanal* 33). Puis, face au regard d'un adulte qui, se remémorant son enfance, conclut: «[...] pasamos nuestra infancia girando alrededor del Nevado del Ruiz⁷¹ » (33).

La violence, la vie rurale et l'exode, vécus par l'auteur lui-même, renforcent les approches historiques et sociales de ses essais et justifient de façon pertinente la recherche des origines les plus lointaines de ces phénomènes. *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995), par exemple, cherche largement à répondre aux questions de l'origine de la violence rurale en Colombie à partir des années 40 c'est-à-dire dans les années qui ont précédé sa naissance. Dans l'œuvre d'Ospina, la période de la conquête côtoie l'actualité colombienne mais, à partir de *Guayacanal*, l'auteur décrit également, à travers ses arrière-grands-parents, grands-parents et parents, la vague de colonisation sur le territoire colombien à partir de la seconde moitié du XIXe siècle.

La description que fait Ospina de la lande où il est né est très liée à cette Europe que l'auteur admire tant et il utilise même des mots issus de cette culture : « una atmósfera brumosa, gótica y violenta ». Il qualifie aussi son expérience intellectuelle de « solitaire » loin de « las conmociones de los años 60 en las grandes ciudades » (Ospina William, sect.6). Avec cela, Ospina fait référence à différents mouvements intellectuels à Cali qui ont eu un grand impact sur la culture colombienne et dont les principaux représentants sont Enrique Buenaventura et Andrés Caicedo qui ont marqué un tournant dans le monde du cinéma, de la photographie et de la littérature en Colombie.

Ensuite, l'arrivée dans l'espace urbain dès le plus jeune âge sera un grand changement et une découverte pour un enfant qui vient de la campagne : « [...] aquí se veía el mundo...había distancias, había calor, había personas vendiendo mangos y chontaduros en las calles » (sect. 06). L'auteur raconte également, à travers sa propre expérience, le ressenti d'un enfant déplacé par la violence dans un espace où il se sent libéré de la peur : « [...] había sonrisas por todas partes, gente bailando en los bailaderos del aguacatal » (sect. 06) ; son arrivée à Cali, la première fois, a révélé « [...] la existencia de muchas cosas que yo no conocía, a mis ocho años nunca las había visto » (sect. 06).

Dans *Guayacanal*, Cali est présentée comme un refuge : « Solo una ciudad grande ahora era refugio [...] » (Ospina, 44) ; il faisait référence à la violence qui déchirait la ville de Padua où avaient été perpétrés des massacres contre les libéraux. Il évoque également ce que commence à signifier Cali pour lui et il établit une sorte de rapprochement avec un lecteur moyen colombien de son âge et d'origine rurale : « [...] todos a pesar de la pobreza nos sentíamos

⁷¹ Le Nevado del Ruiz est un volcan situé dans la cordillère des Andes.

felices » (44), ainsi que ce que cela a représenté de quitter une zone rurale lacérée par la violence: « [...] haber roto para siempre con un mundo gótico y penumbroso, haber llegado a un sitio donde el espanto no parecía posible⁷² » (44).

Le discours construit autour de ses débuts en tant qu'écrivain fait aussi allusion à Cali étant donné que son séjour a été marqué par un événement tout à la fois néfaste et heureux. À l'âge de neuf ans, il est victime d'un accident de la circulation qui l'oblige à rester immobilisé pendant plus d'un mois. Pendant ce temps, la lecture de bandes dessinées et les feuilletons radiophoniques d'horreur ont nourri chez lui une grande imagination à laquelle il fait référence de façon ambiguë : « [...] y eso, además era una atmósfera maravillosa de terror verdaderamente para mí... » (sect. 28). L'auteur laisse entrevoir, à travers cette anecdote, l'origine de sa fascination pour les paysages du romantisme et pour les histoires d'horreur qu'il décrira plus tard dans *El año del verano que nunca llegó* (2013).

Dans cette même interview, Ospina affirme avoir connu, des années plus tard, le créateur de quelques-uns de ces feuilletons radiophoniques : Fulvio González Caicedo qui deviendra, selon l'auteur, son collègue et son ami⁷³ (sect.32) : « [...] yo era el único que pasaba despierto en la noche entera con los ojos abiertos mirando la oscuridad y oyendo avanzar la mano cortada y sintiendo los aullidos del gato [...] » (28).

À Cali, Ospina a suivi les cours de classes de CE2 et CM1 de l'école primaire (tercero y cuarto elemental) ; son père a installé une usine de meubles et l'auteur et son frère étaient enfants de chœur à l'église (Ospina, *Historia de un poeta*, paragr.17). Après deux ans passés à Cali, l'auteur et sa famille retournent en zone rurale. Des années plus tard, il reviendra à Cali.

Pour ce qui est des traits attribués à l'auteur, son ami Fabio Martínez décrit un intellectuel qui « [...] durante las tertulias daba muestra de su predilección por la poesía de origen anglosajón y por las rarezas literarias como Juan de Castellanos » (Ospina William, sect.22:56)⁷⁴. Ses amis lui attribuent un caractère mystérieux, presque inexpressif et dépourvu de sourire, inventif et érudit : « un artista polígrafo, bohemio y misterioso » (sect.8). Cruz Hoyos intitule l'interview de l'auteur de Tolima réalisée en 2010 *Historia de un poeta que no*

⁷² L'exode des paysans vers les villes dans les années 50 et 60 est bien connu en Colombie ; il en résulte qu'un grand nombre de personnes âgées qui vivent aujourd'hui dans les grandes villes colombiennes sont d'origine rurale.

⁷³ González Caicedo fut l'un des principaux créateurs de feuilletons radiophoniques et de campagnes publicitaires sur le canal radio Todelar. González aura marqué l'enfance de William Ospina avec ses histoires d'horreur populaires en Colombie.

⁷⁴ Cependant, dans *Las auroras de sangre* (1999), Ospina a écrit dans l'une des pages un remerciement : « A María Mercedes Carranza, quien me hizo leer por primera vez a Juan de Castellanos » (Ospina, *Las auroras de sangre* 394). Les époques ne correspondent pas puisque l'interview fait référence au séjour d'Ospina à Cali dans les années 70.

sonríe (*Histoire d'un poète qui ne sourit pas*) et commence son article avec la phrase suivante : « William Ospina es un poeta que no sonríe » (Ospina, paragr.1).

La construction de sa figure publique par ses amis est constituée de panégyriques excessifs. Gerardo Rivera lui attribue par exemple les traits d'un prodige avec un talent extraordinaire unique, un super talent, et même d'un surdoué (Ospina William, sect.20:13) ; Fabio Martínez ajoute à cette description une mémoire prodigieuse, comparable au personnage de Borges *Funes el memorioso* : « William tiene una memoria yo diría tan prodigiosa como la de *Funes el memorioso* de Borges » (sect.20:28). Gerardo Rivera finalise ces phrases apologétiques en mentionnant la capacité presque *supra naturelle* du narrateur de Tolima en le comparant à un ordinateur : « [...] es un IBM una computadora la memoria de William es asombrosa y eso le ha permitido llenar su mente de literatura, de filosofía de cuanto tema (hic) usted le pregunte » (sect. 21); Rivera ajoute qu'Ospina récite les œuvres de William Shakespeare (1564-1616): « [...] es capaz de recitarle a usted prácticamente los nibelungos enteros, obras de William Shakespeare completas [...] » (sect. 21).

L'écrivain Marco Tulio Aguilera qualifie Ospina de *frenáptero* (racine grecque : *phren* et *pteros*)⁷⁵. Finalement, la construction de la figure d'Ospina semble chercher une mythification ; Gerardo Rivera raconte, par exemple, ainsi sa première rencontre avec l'auteur de Tolima :

[...] una noche decidí darme una vuelta por el Centenario [...] de pronto al pasar por una puerta...estaba abierta vi una cantidad de velas encendidas adentro y una aparición muy extraña y como unos bultos sentados como unas personas sentadas en aquella oscuridad entonces [...] cuando fui entrando descubrí en una cama sentado a un jovencito leyendo el *Kublai Khan* a toda una gente que estaba allí sentada escuchando [...] y así fue como yo conocí a William que fue un acontecimiento medio de *Las mil y una noches* medio mágico y misterioso como son todas las cosas que ocurren en Cali (sect. 01:40).

Selon Foucault, la construction des discours au sujet des auteurs s'établit avec quelques critères très proches de la tradition chrétienne dans la mesure où l'œuvre revêt une valeur selon la « sainteté » de l'auteur et l'« unité stylistique » de celui-ci (Foucault et Ribard 43,44). Après avoir fait une sélection de discours qui construisent une figure homogène, avec certaines marques qui le caractérisent, il s'avère important d'étudier le processus ou, selon les termes de José-Luis Diaz, la *scénographie auctoriale* qui configure le corpus. Ainsi, l'approche de la transition nous semble être la plus adaptée.

⁷⁵ *Persona de mente alada* est l'expression inventée par Aguilar afin de se référer à Adolfo M. Vivas, musicien et poète de Cali.

Jauss s'éloigne de la dimension sacramentelle quant à la tradition de la « théorie spéculative de l'art » qui, en même temps, sacralise l'œuvre d'art comme autonome et souveraine. Il conclut que « cette sacralisation est corrélative d'un geste d'exclusion : une ligne de partage sépare, sur la base de critères externes, dérivés de systèmes philosophiques, ce qui est véritablement une œuvre d'art et ce qui ne l'est pas » (Allard, « Dire la réception » 70). Ospina, pour sa part, fait également allusion au caractère sacré et divin de l'écriture :

[...] hay un montón de obras que ni siquiera se sabe quién las hizo no sabemos si Homero existió o no existió... toda la saga de cuentos de hadas de la edad media tiene un solo autor anónimo y nadie sabe quién escribió el *Ramayana* [...] no sabemos en realidad quiénes son los autores de la Biblia, aunque Borges resolvía eso muy fácilmente: es verdad, todos los libros de la Biblia son hechos por un solo autor que se llama el Espíritu Santo que fue el que dictó todos esos libros a distintos amanuenses. La base de la cába la judía que es un modo de lectura complejísimo y riquísimo en deducciones y en reflexiones sobre los textos. La Biblia fue escrita por Dios fue inspirada por Dios pre dictada por el Espíritu Santo (Universidad Nacional, sect.11).

Cette déconstruction de la notion d'auteur englobe dans notre étude deux axes d'approche pour approfondir la notion d'identité de l'auteur : le premier consiste à une pratique de contrepouvoir et le second au caractère transindividuel ou de sujet collectif de l'auteur. Ospina fait référence à cette collectivité:

[...] cuando uno está escribiendo una novela o varias novelas va como muy arrastrado por su propio impulso y no siempre alcanza a ver como el contexto y no alcanza a ver una perspectiva y de qué manera un relato se piensa con otros y de qué panorama va apareciendo el conjunto (Ospina, *Universidad Diego Portales*, sect.14:58).

Ainsi, la relation entre écriture et mort est évoquée grâce à la disparition des caractères individuels du sujet écrivant : « [...] la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle de mort dans le jeu de l'écriture [...] » (Foucault et Ribard 30). Cette dernière analyse répond en partie à la seconde question : comment passe-t-on du genre poétique au genre de l'essai et, plus tard, comment se déroule la phase de réflexion pour l'écriture de la trilogie ?

Iser propose l'idée d'une réalité référentielle qui est soumise à la subjectivation que chaque individu porte sur le monde. Dans la partie antérieure, certaines caractéristiques tant des thématiques récurrentes que des influences et styles de l'auteur de Tolima sont déjà expliquées.

Iser explique ainsi que, bien qu'une œuvre littéraire ait pour origine la vision que l'auteur a du monde depuis une perspective du monde actuel, celle-ci n'est pas incluse dans le monde créé :

Même si un texte littéraire voulait reproduire le monde présent, sa reproduction dans le texte serait déjà un changement pour la raison que la réalité répétée est dépassée par la vision qui en est offerte. [...] Chaque texte littéraire porte en lui un regard sélectif du monde organisé au sein duquel il naît, et qui forme sa réalité référentielle (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture* 9).

Chaque lecture et chaque étude du texte conduit à une création constante de sens de l'œuvre, ce qui dynamise l'acte de lecture et, suscite, par conséquent, des effets divers. Une phase de réflexion fondamentale pour la production des sujets prépondérants dans ses œuvres a été son séjour en France. Son expérience dans ce pays lui a permis d'examiner de plus près ses origines.

3.2. France : le pays où Ospina a appris à voir la Colombie

Dans le livre *Historia de la poesía colombiana* (1991), il est brièvement fait mention des études de Littérature française faites par l'auteur à l'Université de Nanterre sans que les dates en soient précisées (*Historia de la poesía colombiana* 19) et Dasso Saldivar offre une explication plus poétique : « Ospina viajó a Francia en 1979, para olvidar un amor de juventud » (Saldivar 75). Nous n'en connaissons pas la véritable raison mais ce qui est certain c'est qu'à partir de ce voyage, ses intérêts littéraires ont pris un tour différent.

À son arrivée en France, l'écrivain a commencé à s'intéresser à la Colombie ainsi qu'à sa littérature et à s'inscrire dans le genre de l'essai. Cette transformation ressemble à celle de Cristóbal, le narrateur de la trilogie ; comme nous l'avons mentionné en reprenant les mots de Montoya, Ospina, comme Cristóbal, subit « una metamorfosis cultural » (Montoya, « “Una novela” » 174).

L'auteur lui-même le confirmera quelques années plus tard : « Fue entonces, cuando yo tenía 24 años, que viajé a Europa. Lo primero que comprendí cuando estuve en Europa es que... no era europeo » (Ospina, *Mestizaje* 35). L'admiration qu'éprouve Ospina pour les cultures occidentales et leurs traces se reflèteront toujours dans son œuvre : « Yo crecí sintiéndome europeo. La sociedad colombiana es muy entusiasta de su tradición latina, de su tradición europea, existe un culto hacia lo europeo muy alto y yo era parte de esa tradición » (35). Cependant, l'importance de ses deux années de séjour en France repose sur l'intérêt qu'il commence à éprouver pour son propre pays, ce qui s'avèrera être une phase de réflexion pour ensuite se plonger dans l'histoire colombienne : « En el viejo continente, si un extranjero no comprende que no es europeo, la gente te lo hace comprender » (35).

Là-bas, ses idéaux identitaires se sont progressivement déconstruits: « Me sentía como si yo hubiera crecido en una realidad física, en mi país, pero viviendo otra realidad espiritual, fuera de él. Cuando volví de Europa recién empecé a valorar y a conocer a mi país » (36).

On pourrait de cette manière synthétiser le début d'une quête identitaire. L'*Ethos* d'Ospina tourne son regard vers la Colombie et son intérêt pour la vénération de la nature, digne du romantisme allemand, commence à se concentrer sur les paysages colombiens : « [...] como ocurre en cierto cuento de la Divina noche : hay que viajar por el mundo para descubrir lo que tiene uno en el patio de su propia casa [...] » (35).

À son retour, en 1981, Ospina découvre la poésie du poète de Nariño jusque-là peu connu, Aurelio Arturo, dont la production littéraire se résume à une unique publication : *Morada al sur* (écrite en 1945 et publiée en 1963). En 1982, l'auteur publie son premier essai consacré au poète et avocat: « Aurelio Arturo : La palabra del hombre. » L'œuvre d'Aurelio Arturo réunissait tous les aspects qui obsédaient le narrateur de Tolima à son retour d'Europe : « Yo volví ávido aquí de reencontrarme con el mundo americano y Aurelio Arturo fue una de las guías para ese reencuentro » (Ospina William, sect.42).

Le « casi invisible poeta de la tierra », comme l'appelle Ospina, avait été le poète le moins publié et le moins connu de la littérature colombienne avant qu'Ospina ne le mette en lumière. Bien qu'il soit lié au mouvement *pedracielista* des années 30, il n'a que peu à voir avec. Contrairement à ce mouvement et au reste de la littérature colombienne du début du XXe siècle dominée par l'influence européenne et anglo-saxonne, l'attention d'Aurelio Arturo s'est tournée vers les paysages de son enfance : ceux de La Unión, commune de Nariño contiguë à la cordillère des Andes. À partir de ce moment, Ospina semble avoir un penchant pour la récupération et la visibilité d'auteurs marginalisés par l'histoire comme c'est le cas de Juan de Castellanos, de la poésie indigène et, plus tard, de John William Polidori et Mary Wollstonecraft⁷⁶. D'ailleurs, le tournant que prend Ospina l'amène aussi à commencer à apprécier la littérature de Gabriel García Márquez ; dans son livre *El año del verano que nunca llegó* (2013), l'auteur révèle qu'il a lu *Crónica de una muerte anunciada* durant son séjour à Paris. (Ospina, *El año del verano* 195).

Aurelio Arturo, García Márquez et Ospina ont quelque chose en commun : tous trois ont passé leur enfance dans des zones rurales. Les Caraïbes, le Pacifique et les Andes sont dépeints par leurs souvenirs d'enfance. Fervent admirateur de la poésie française et du romantisme

⁷⁶ *El año del verano que nunca llegó* (2013) enquête sur les événements dans Villa Diodati quand ont été conçus Frankenstein et le Vampire en 1816.

allemand, Ospina a éprouvé le besoin d'établir un dialogue entre sa formation littéraire, sa mémoire culturelle et le Nouveau monde. Il a commencé, par exemple, à ressentir un besoin très fort de connaître le nom des arbres de son pays sans pouvoir éviter les comparaisons avec les paysages français :

Si uno viaja de París a Burdeos no son muchas las variedades de árboles que ve. Pueden ser muchos en cantidad, pero de especies que no varían mucho. Pero si uno viaja entre Bogotá y Cali no acaba uno nunca de saber cómo se llaman los árboles. [...]. En ese entonces empecé a sentir una fascinación por esta diversidad nueva en un país que yo creía conocer muy bien, que era el mío, pero del cual conocía poco (Ospina, *Mestizaje* 36).

Deux ans plus tard, il publie le premier recueil de poèmes ; un livre dont le nom, *Hilo de arena* (1984), semble coder le sens de cette collection : des grains de sable recueillis au hasard des expériences parisiennes, les souvenirs d'enfance, les premières réflexions sur une Amérique que l'on voit de loin, les peintures du Louvre, la lecture des classiques. Dans ce recueil, on trouve, par exemple, le poème « Rue de Faubourg du temple » (Ospina, *Poesía* 76), une rue qui unit les 10^{ème}, 11^{ème} et 19^{ème} arrondissements de République jusqu'au Boulevard de la Villette.

Ce poème révèle, dans quelques-unes de ses phrases, ce que signifiait pour Ospina cet espace et cette époque : « Yo ascendí cada tarde por bares y almacenes, por la nieve y los álamos » (76) ; et il fut témoin de la nostalgie de l'immigrant : « [...] vastos negros que sueñan con las balsas del Níger, quietos, con un zarpazo ritual en las mejillas, fumando y recordando el olor deleitable de sus secas aldeas » (76) ; les problèmes du racisme et de la xénophobie : « olor espeso que repugna a los otros [...] » (76) ; le temps qui se rapproche pour ce qui sera plus tard son destin : « [...] desde ayer que, lentos, van cayendo en la infancia » (76). Cette dernière phrase met en évidence l'essence de ses pérégrinations à travers le monde : l'enfance.

Les allusions à Paris sont très présentes dans son œuvre, en particulier dans l'un de ses derniers romans : *El año del verano que nunca llegó* (2013). Dans ce dernier, on trouve un chapitre qui reprend le titre du poème « Rue de Faubourg du Temple » mais en espagnol *El suburbio del templo* (Ospina, *El año del verano que nunca llegó* 193). L'évocation du poème ne fait pas seulement référence à l'espace que l'auteur avait parcouru tant de fois trente ans auparavant mais il révèle également un autre détail de son séjour à Paris.

En effet, l'auteur vendait des journaux du soir : « Tomé el metro en esa dirección, pero al llegar a la estación de Republica no pude esquivar el recuerdo de unos años queridos en que trabajaba en ese lugar vendiendo periódicos vespertinos. » (193). Ensuite, l'auteur confirme qu'il connaît la rue de mémoire car il l'a parcourue quotidiennement pendant plus d'un an. Dans

ses interviews, articles, essais et conférences, Ospina a progressivement révélé plus de détails de son expérience parisienne, révélant ainsi le virage que prenaient ses intérêts.

Dans ce chapitre, l'auteur fait aussi référence à sa bonne mémoire : « Yo llegué a conocer cada comercio de esta calle [...] » (194) ; et à son insertion dans le quotidien des rues parisiennes : «[...] yo era una de las costumbres cotidianas de su gente. Muchas personas esperaban verme llegar con mi bolsa de tela de *France-Soir*, trayendo las noticias vespertinas » (194).

Dans *Hilo de arena* (1984), « [...] se observa una inclinación de Ospina hacia el hombre como lugar en donde se puede leer la Historia » (Cote Baraibar cité dans Peralta Sánchez 36). En effet, le poème « América » commence à retracer les premières migrations vers le continent américain à travers des images de Mongols et de Vikings. En ce qui concerne la forme des poèmes, le musicien Guzmán Naranjo analyse la poésie du narrateur de Tolima en esquissant un parallèle avec Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) et Whitman dans un article dans lequel il consacre six pages à établir la relation entre poésie et musique dans l'œuvre de l'auteur.

Guzmán affirme que la composition d'un poème ne passe pas par des artifices syntaxiques et morphologiques mais grâce à toutes les significations, au choix des mots et à leur disposition, au ton, à la texture, aux timbres, à l'intensité et à l'énonciation du sens qui, dans le même temps, est lié à la musique. Selon Guzmán, il existe donc, dans la poésie d'Ospina, un « delicado tejido de los sentidos » qu'il compare ainsi avec un *scherzo* (Guzmán Naranjo, 70).

«Cuarteta»
*Mientras leve nieva o llueve
la nieve,
sólo una cosa te pido,
olvido,
sólo una rosa te niego,
fuego:
su tibio rostro querido,
ido. (Poesia reunida 12)*

Des influences colombiennes et latino-américaines viendront alors s'ajouter à *Hilo de arena*, ce qui s'inscrira, dans ses œuvres postérieures, dans la variété des influences de genres et d'époques. Bien qu'Ospina ne nous embarque pas directement pour la France avec ses influences les plus marquées, comme ce serait le cas du romantisme et de la philosophie

allemande, le pays gaulois est constamment dans ses réflexions, dans ses comparaisons, dans sa musicalité et dans ses souvenirs.

La France a, de toute évidence, marqué le style et les préoccupations d'Ospina ; elle lui a ouvert les portes de la curiosité sur ses origines et la voie vers le genre de l'essai, pour lequel l'auteur est le plus connu, tout en gardant son style poétique. Le changement de ses préoccupations intellectuelles après son séjour en France lui a valu l'adjectif d'*européista mestizo* (*européaniste métis*) ; Almeyda Gómez l'incrimine afin de montrer une contradiction construite sur la négation d'un natif sur ses origines et d'un Colomb qui vient d'arriver de l'étranger et qui est soudainement atteint d'un nationalisme démagogique (Almeyda Gómez 109).

La tension se manifeste également dans ce sens. En effet, contrairement à Almeyda Gómez, Juan Nicolás Padrón fait l'éloge d'Ospina, soulignant la difficulté d'un procédé tel que la réécriture de l'histoire par la narration poétique. Il considère cette production originale car l'auteur aborde le thème du peuplement de l'Amérique, un sujet, selon lui, peu traité et évoqué. Le chercheur indique que c'est ainsi que le lecteur contemporain aura face à lui des faits plus fidèles à la réalité et il souligne l'engagement de l'œuvre envers l'histoire pour comprendre le présent. Ainsi, la poésie de William Ospina est une tentative d'éliminer les limites entre plusieurs dichotomies : littérature et histoire, nature et société, mythe et prose rationnelle, entre autres (Peralta Sánchez 26).

Medina Portillo reproche un manichéisme de la démythification de la nature qui, selon lui, est un aspect déjà présent dans le romantisme « surchargé » où la civilisation s'oppose à l'état originel. Il parle également d'un tellurisme présent dans le « programme » américaniste qu'il croit infesté aux XIXe et XXe siècles. Medina valorise donc davantage l'œuvre pour sa forme lyrique que pour son contenu (Medina Portillo, *El país del viento* 50).

3.3. De poète à auteur d'essai

La publication tardive des premiers poèmes d'Ospina témoigne de la prépondérance de ses essais par rapport à ses poèmes, dont le recueil est publié en 2017 sous le titre *Poesía reunida*. L'auteur fait référence à ce recueil de dix-neuf poèmes comme à des exercices préliminaires (Ospina, *Poesía reunida* 5) et il admet que « [...] se han resistido a dispersarse y desaparecer

al azar de los cambios » (5). L'un de ces changements est la perspective de l'espace qui se manifeste depuis une dimension onirique et intime ; la perception du monde est très personnelle et solitaire. Les échos anglo-saxons, français, allemands et borgésiens se révèlent à chaque phrase ; il les définit dans le prologue comme des « trozos de espejos rotos » et il avoue que ce sont des « reflejos de voces que con pudor intentaba imitar » (5) ; la marque de Dickinson se est visible dès le premier poème « Atardecer » (8) :

*Como una liebre dorada
que huye de negra jauría,
un pedacito de día
quema la cumbre encantada.*

La strophe suivante montre la contemplation minutieuse de la nature depuis un espace intime, ainsi que le poème « Piedra » (27) :

*Gastó el día su tesoro
en la llanura lejana
y arroja por mi ventana
su última moneda de oro.
siga brillando en el verso.*

« Piedra »

[...] *Pasa la joven mano acariciando
la áspera piel idéntica,
tibia de sol, como con vida. [...]*

L'introspection, la contemplation et l'imitation de ces poèmes révèlent un enthousiasme ainsi qu'une grande exaltation pour ce qui relève du classique ; l'auteur lui-même admet dans le prologue la distance et l'indifférence qui l'habitent face aux tendances qui se forgeaient à ce moment-là : « Harto testimonian mi indiferencia ante las modas literarias » (5). Au contraire, l'auteur remonte au XIXe siècle avec le romantisme et son besoin de récupération du passé :

« Amor »

*La piedra ama a la nube,
pero ese amor es sólo desesperación de su propia quietud.
Se lo dije, pero ella replicó
que ese amor también es siglos de nube en su alma.*

Les empreintes borgésiennes peuvent s'apprécier dans la présence des miroirs dans « Poema(9) », « A broken bundle of mirrors » (24) et dans « Espejo », la perception du temps (26) :

« Poema »

[...] *Adiós, sagrada imagen. En la tarde solemne
crepúsculo, pero la noche es grande.
despido astros y Dioses que otorgan oro y sangre.
Muerdo un poco con todas las flores abatidas
y se apaga el crepúsculo, pero la noche es grande.*

«Espejo»

*Mágicamente el resplandor asila
mi rostro que me mira, el asombrado
rostro que acaso soy del otro lado
y que se multiplica en mi pupila. [...]*

Edgar Allan Poe laisse également sa trace dans « Poe » (18), « Gato » (22) et « Superstición » (28), tout comme William Shakespeare, Whitman, William Faulkner (1897-1962), Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), George Gordon Byron (1788-1824), Percy Shelley(1792-1822) et, bien sûr, Friedrich Hölderlin (1770-1843). Bien que, plus tard, certains de ces auteurs soient le thème de certains de ses essais littéraires, comme *Esos extraños prófugos del occidente* (1994), à son retour de France et avec la publication de *Hilo de arena* (1984), les thèmes abordés dans l'œuvre de William Ospina commencent progressivement à se tourner vers le continent américain.

En 1988, Ospina avait déjà publié deux essais et il travaillait comme membre du Comité de rédaction de l'Édition dominicale du journal *La Prensa*, dans lequel il a une publication hebdomadaire d'essais littéraires : « El empleo no duró, pero el hábito de escribir ensayos ya no lo abandonó desde entonces » (Saldívar 75). Entre 1989 et 1992, il écrit pour le magazine *Gaceta* de l'Instituto Colombiano de Cultura, pour *Cambio16* entre 1997 et 1998 ainsi que pour *Cromos* entre 2002 et 2008 (Peralta Sánchez 15).

Le début des années 90 est particulièrement prolifique pour l'auteur. En effet, en 1990 il publie sa traduction de *Trois contes* de Gustave Flaubert alors qu'il collabore à la rédaction de *Historia de la poesía colombiana* (1991), publiée par la *Casa de Poesía Silva*, la même année ; sont ensuite publiés *La luna del dragón* (1991) et *El país del viento* (1992), un recueil de poèmes dans lequel l'auteur commence à soulever les questions de la mémoire, du continent américain,

du territoire colombien et des indigènes alors qu'il fait la lecture minutieuse de *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847). En 1993, il est l'un des membres fondateurs du magazine *Número* dont il a été quelques temps directeur (15).

En effet, la commémoration du V Centenario apporte avec elle une production littéraire prolifique dans toute l'Amérique latine avec des publications de romans historiques, à partir d'Alejo Carpentier (1904-1980)⁷⁷.

C'est dans ce contexte qu'émerge la question de la réinterprétation de l'histoire, de l'altérité, du post-colonialisme, de la modernité et de l'identité en Amérique latine ; ces questions sont devenues visibles avec l'arrivée de la commémoration des 500 ans mais elles avaient déjà commencé à prendre forme depuis la Révolution cubaine⁷⁸.

Dans le cas d'Ospina, l'exacerbation de la violence en Colombie vient s'ajouter aux réflexions sur les 500 ans. En effet, les années 90 resteront en mémoire pour la prolifération de la corruption et des cartels de la drogue, entre autres. Cette atmosphère de terreur, dont les actions des acteurs armés s'enchaînent, non d'une manière linéaire mais comme une sorte de nœud, révèle la complexité de la violence sur le territoire colombien. La guerre elle-même est un « protagoniste » brumeux qui ne permet pas de distinguer les acteurs, les secteurs et les intérêts.

Les réflexions d'Ospina, en cette époque de commotion, se reflètent particulièrement dans *Es tarde para el hombre* (1994) et *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995). Dans les deux essais, l'auteur analyse une époque durant laquelle des thèmes comme le déplacement, les violations des droits de l'homme, la victimisation de la société civile en proie à des attaques arbitraires, l'expulsion des paysans, la culture de la coca, le meurtre, la torture, l'enrôlement forcé et les menaces sont le cadre de la réalité colombienne.

A la fin des années 90, les forces paramilitaires se sont étendues aux zones rurales et à une grande partie des régions colombiennes. Le rapport du Haut-Commissariat des Nations Unies aux Droits de l'Homme affirme que : « El 54% de los desplazamientos se producen debido a paramilitares » (Agier 102). Après les paramilitaires, les guérilleros sont les seconds responsables –mais d'autres études blâment d'abord la guérilla–, puis ce sont les forces armées,

⁷⁷ Seymour Menton prend cinq œuvres dont les caractéristiques communes vont aider à identifier le nouveau roman historique (Nueva Novela Histórica) : *El arpa y la sombra* (1979) d'Alejo Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979) d'Antonio Benítez Rojo, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *Los perros del paraíso* (1983) d'Abel Posse et *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso (Menton 29).

⁷⁸ Bien que la Révolution cubaine ait pour toile de fond la guerre froide, l'impact en Amérique latine a été définitif ; dans le cas de la Colombie, la volonté d'étendre la révolution s'est traduite par la création de mouvements de guérilla comme les FARC et le M19.

la police et les coopératives de défense parrainées par le gouvernement lui-même. Il y a même des accusations au sein du gouvernement de collaboration avec les paramilitaires :

C'est extrêmement connu en Colombie que la baisse dramatique des rapports de violations des droits de l'homme attribuées à l'armée colombienne soit liée à l'augmentation dramatique des violations attribuées aux groupes paramilitaires. Ce n'est pas une coïncidence, mais au contraire c'est le reflet de la stratégie délibérée de la part de l'armée pour garder une bonne réputation (Agier 102).

¿Dónde está la franja amarilla? (1995) est peut-être l'œuvre qui soulève les questions qui concernent exclusivement la Colombie et auxquelles Ospina tentera de répondre grâce à la partie la plus éloignée de l'histoire répertoriée. L'auteur de Tolima affirme que les schémas coloniaux du gouvernement ont été maintenus de façon tyrannique et qu'ils sont à l'origine de la crise sociale constante en Colombie dont découlent tout à la fois l'inégalité, l'impunité, l'augmentation de la violence, le pillage, la drogue, l'insécurité et la corruption. À ceci s'ajoutent une manière d'être de l'homme colombien qui ne lui permet pas d'avancer vers une société plus juste et démocratique ainsi qu'une tendance à vénérer tout ce qui vient de l'extérieur et à mépriser ce qui est local.

Comme dans *El laberinto de la soledad* (1992) d'Octavio Paz, Ospina tente de répondre à ces questions à travers l'histoire, affirmant que c'est seulement en connaissant le passé qu'il y aura un futur. Cet essai énonce ainsi, dans les deux premiers paragraphes du prologue, où mènera le fil du conflit. Évoquant le territoire colombien, il écrit : « Hemos hecho del más privilegiado territorio del continente una desoladora pesadilla » (Ospina, *¿Dónde está la franja amarilla?* 9).

En effet, le territoire colombien est un pilier sur lequel Ospina construit une sorte de projet digne du romantisme, mais appliqué à la Colombie. La dialectique de la nature et du langage sera transférée sur le territoire colombien. L'essai est ambitieux car il cherche à répondre aux absences. Le titre, par exemple, traduit la question : où est la richesse ? Et la première partie de l'essai s'intitule « Lo que le falta a Colombia »⁷⁹.

Ainsi, le poète qui vantait tant les paysages et les lettres d'Europe, commence à occuper une place importante dans la littérature colombienne mais grâce à des essais qui abordent des thématiques socio-politiques. Les questionnements et les idées de *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995) prennent de la profondeur dans *América mestiza: el país del futuro* (2000) *El surgimiento del globo = O surgimento do globo* (2000), *Lo que se gesta en Colombia* (2001),

⁷⁹ Cette partie de l'essai a été écrite en juillet 1995 (Ospina, *¿Dónde está la franja amarilla?* 38).

Contra el viento del olvido (2001), *Los nuevos centros de la esfera* (2003), *Érase una vez Colombia* (2005), *En busca de Bolívar* (2010), *Ruiz* (2011), *Pa' que se acabe la vaina* (2013), *Colombia, donde el verde es de todos los colores* (2013), *El dibujo secreto de América Latina* (2014), *De la Habana a la paz* (2016), *Parar en seco* (2017) et *El taller, el templo y el hogar* (2018).

Suivant le genre de l'essai et sans laisser de côté sa grande admiration pour les cultures occidentales, *Esos extraños prófugos del occidente* (1994) parle de l'exil, de la fuite, de l'errance, de l'héroïsme, du mythe, de l'exaltation de la nature, de la mort et d'autres éléments du romantisme qui se conjuguent chez des auteurs marginalisés comme Arthur Rimbaud (1854-1891), Walt Whitman, Emily Dickinson, George Gordon Byron, Faulkner et Hölderlin. Cette même année, il publie *Es tarde para el hombre*, grâce auquel l'auteur commence déjà à gagner une certaine réputation⁸⁰.

Dans cet essai, l'auteur exprime ses réflexions pour le millénaire : le réchauffement global, la destruction de la nature, la chasse irréfléchie d'espèces animales et l'arrogance de l'homme face à ces situations. C'est 1995 qui a été son année la plus prolifique avec la publication de trois essais littéraires : *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua ? Un álgebra embrujada* et *Los dones y los méritos*.

Bien que l'auteur l'ait nié quelques années avant prendre le chemin du roman, la publication d'*Ursúa*, en 2005, a démontré le contraire. Onze années auparavant, la journaliste Gloria Valencia de Castaño en avait fait le pronostic lors d'une interview au sujet du lancement de l'essai *Es tarde para el hombre* (1994), en comparant son parcours à celui d'Álvaro Mutis: « Álvaro empezó con su poesía [...] después empezó a hacer reflexiones como las tuyas [...] y acabó siendo el novelista que todos conocemos ¿no cree usted que está siguiendo ese mismo camino? » (Entrevista con Ospina, sect.04) ; ce à quoi l'auteur avait alors répondu par la négative.

⁸⁰ La célèbre journaliste Gloria Valencia de Castaño fait la promotion de l'essai *Es tarde para el hombre* dans une interview d'Ospina et déclare: «- que no nos oiga nadie que el libro se va a agotar de verdad lo ha editado en noma y lo lanza con bombos y platillos al lado del libro de Gabriel García Márquez» (Ospina, «Es tarde para el hombre», sect.00:19). (que personne ne nous entende dire que le livre va s'épuiser l'a vraiment édité en règle générale et le jette en grande pompe à côté du livre de Gabriel García Márquez).

4. Pré-écriture et récupération

L'un des aspects importants de la trajectoire de l'écrivain de la trilogie est inscrit dans la *récupération*. Selon les propos d'Álvaro Salvador, l'auteur de *Tolima* a « [...] seguido investigando y rescatando escritores olvidados o considerados de segundo orden » (Salvador cité dans Jugé 146). Il a commencé avec Aurelio Arturo qui a été le premier avec son unique œuvre *Morada al sur* (1963), Juan de Castellanos avec *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847) et nous incluons même dans notre liste la figure de Simón Bolívar. Deux aspects se détachent dans l'élaboration de ce sauvetage : le premier a trait à la recherche de figures qui puissent être comparées à un héros du romantisme et le second est lié à la volonté de mettre en valeur la Conquête à travers la poésie colombienne comme produit de cette rencontre. Aurelio Arturo est le premier poète remis en valeur. Son œuvre est sauvée grâce à son premier essai et ensuite à travers les traces qu'elle laisse dans son travail. Estanislao Zuleta est une autre figure prépondérante dans l'œuvre d'Ospina qu'il marque de son empreinte avec le romantisme et, à partir de 1991, avec sa collaboration dans *Historia de la poesía colombiana*, l'auteur commence ses recherches au sujet de l'œuvre abandonnée *Elegías* qui précède le corpus.

4.1. Aurelio Arturo

La première publication d'Ospina, « Aurelio Arturo : la palabra del hombre » (1981), a pu se faire grâce à l'obtention de la première place à un concours littéraire organisé par l'Université de Nariño afin de rendre hommage et de sauver la mémoire de ce poète pratiquement inconnu jusqu'en 1973, année durant laquelle l'Université lui a décerné le titre *Honoris Causa* de Lettres et a publié son œuvre poétique⁸¹. (Bastidas Urresty 15).

Dès lors, la promotion de concours littéraires en hommage à l'écrivain ainsi que l'inauguration de la chaire « Aurelio Arturo » en 1982 (15) ont fait partie des actions menées

⁸¹ Plus tard, en 1982, Ospina a reçu le Prix National de l'essai pour cette publication (Jugé 15).

pour récupérer et louer ce poète qui, avec sa seule publication *Morada al sur* (1963), est considéré, à juste titre, par Ospina comme « el más anónimo, el menos editado y el más importante de los poetas en Colombia. » (Ospina, *Cuatro ensayos* 42).

Ospina l'appelle le « poeta de la tierra » et le qualifie de « casi invisible » ; il a, en effet, été le poète le moins publié et connu de la littérature colombienne. Son caractère discret et sa courte carrière littéraire ont peut-être contribué à ce que le poète reste dans l'ombre. En effet, à 28 ans, il a cessé son activité de poète mais il a laissé derrière lui une œuvre comptant approximativement trente poèmes sur quarante ans (*Historia de la poesía colombiana* 322) qui ont fait tardivement de lui le plus important représentant de la poésie colombienne.

Parmi ses fréquentations, figurait Rafael Maya qui s'est chargé de publier certains de ses poèmes dans « La crónica literaria » d'*El país* (*Historia* 321) et qui décrivait Arturo comme quelqu'un de très laconique dans ses conversations et de presque monosyllabique. Rogelio Echevarría l'a, à son tour, qualifié d'homme distant et silencieux, même pour son entourage proche ; Álvaro Mutis disait de lui qu'il n'avait aucun des signes conventionnels que les autres écrivains admirent et considèrent comme propre à un poète. D'ailleurs, Ospina confirme cette dernière assertion en affirmant que, à la différence des vies turbulentes de José Asunción Silva (1865-1896), Guillermo Valencia (1873-1943), Porfirio Barba Jacob (1883-1942) et León de Greiff (1895-1976), Aurelio Arturo était un fonctionnaire modeste et un père de famille soumis aux rituels de la vie quotidienne : « Visto así, Aurelio Arturo es un poeta harto extraordinario, justamente porque no muestra a simple vista nada de extraordinario [...]. Sólo parece haber en él discreción y distancia » (Ospina, « Aurelio Arturo » 2).

Ospina mentionne plus d'une fois ce choix de vie du poète : fonctionnaire, époux, diplomate et père de famille comme si cela laissait entendre qu'il était le produit d'une certaine imposition et même d'une résignation. Cependant, trois années lui ont suffi pour concevoir une œuvre qui, selon les propos de l'auteur de Tolima « [...] no es solo la más breve de nuestra literatura: es acaso también la única imprescindible en su totalidad » (*Cuatro ensayos* 30).

Arturo est né à La Unión, Nariño, en 1906, dans une vieille maison qui appartenait à ses parents et à laquelle plus de la moitié de son œuvre est consacrée. Ospina déduit à travers les poèmes d'Arturo, des éléments qui donnent un aperçu d'une vie aisée et rurale dans cette maison située dans le département frontalier de l'Équateur : « Sabemos que pasó su infancia allí, con sus hermanos; que tuvo un potrero; que ascendió a las montañas; que oyo el ruido de los caballos galopando; que vio a los hombres trabajar en los campos[...] » (« Aurelio Arturo » 5). *Morada al sur* est également le titre de l'un de ses poèmes : le double référent spatial introduit et guide,

dès le début, le lecteur aussi bien dans sa maison que dans sa localisation sur le territoire colombien. La publication comprend une sélection de treize poèmes écrits entre 1925 et 1970 qui résument son intense et idyllique relation d'enfance avec les paysages de Nariño. On trouve parmi eux: «Morada al sur» (1945), « Canción del ayer » (1932), « La ciudad de « Almaguer » (1934), « Clima » (1931), « Interludio » (1940), « Qué noche de hojas suaves » (1945), « Canción de la distancia » (1945), « Remota luz » (1932), « Sol » (1945), « Rapsodia del Saulo » (1933), « Nodrizas » (1961) et « Madrigales » (1961).

Sa brève œuvre a été applaudie et reconnue par le Prix National de Poésie Guillermo Valencia qui lui a été décerné en 1963. C'est sur l'insistance de ses amis et de ses proches qu'il a reçu ce prix car obtenir un prix ou apparaître dans la presse ne l'intéressait pas ; en effet, il disait que la poésie n'était pas faite pour les journaux et que ceux-ci n'étaient pas faits pour elle.

Parmi ses proches, se trouvaient quelques membres du mouvement *Piedracielista*. Arturo n'avait, en réalité, que peu à voir avec ce mouvement dirigé par Eduardo Carranza⁸² si ce n'est une amitié associée à certains de ses membres : « En las fotografías de la época suele vérselo al lado de los poetas y los escritores más famosos de su tiempo. Pero él no fue famoso. [...] suele incluirse en el grupo llamado de Piedra y cielo. [...] Arturo sólo a medias compartió con ellos la época y quizá nunca compartió los criterios, las claves de su poesía » (« Aurelio Arturo » 9). L'exaltation de la patrie en étant à distance a sans doute été une source d'inspiration de plus pour Ospina qui a aussi senti une intensification de son amour pour la Colombie depuis des terres lointaines. Selon l'auteur de Tolima, la patrie chez Aurelio Arturo apparaît parfois comme une mère, d'autres comme la bien-aimée comme c'est le cas dans le poème «Interludio», qui exprime une nostalgie et une mélancolie constantes envers une figure qui peut incarner tout à la fois une femme, un espace ou un souvenir : « [...] a pesar de la búsqueda y el espacio ella permanece en él ella lo sigue hora a hora día a día » (*Cuatro ensayos* 39).

«Interludio»

*Desde el lecho por la mañana soñando despierto,
a través de las horas del día, oro o niebla,
errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo,
¿a dónde mis pensamientos en reverente curva?
Oyéndote desde lejos, aun de extremo a extremo,*

⁸² *Piedra y cielo* (Pierre et ciel) a été un bref mouvement littéraire colombien apparu dans les années 30 et 40 en opposition au parnassianisme dominant.

*oyéndote como una lluvia invisible, un rocío.
Viéndote en tus últimas palabras, alta,
siempre al fondo de mis actos, de mis signos
cordiales,
de mis gestos, mis silencios, mis palabras y
pausas.*

*A través de las horas del día, de la noche
—la noche avara pagando el día moneda
a moneda—
en los días que uno tras otro son la vida, la vida
con tus palabras, alta, tus palabras, llenas de
rocío,
oh tú que recoges en tu mano la pradera de
mariposas.*

*Desde el lecho por la mañana, a través de las
horas,
melodía, casi una luz que nunca es súbita,
con tu ademán gentil, con tu gracia amorosa,
oh tú que recoges en tus hombros un cielo de palomas.* (Ospina, « Aurelio Arturo » 46).

La poésie d'Aurelio Arturo vient d'une enfance et d'une jeunesse qu'il raconte idyllicquement dans la région de Nariño, dont il exalte les paysages d'une façon qu'Ospina trouve admirable. En effet, le poète chante sa région méridionale « [...] donde aprendió el amor por la belleza, que nunca se nos aparece en sus versos como una relación de algo ideal, sino como un regocijo nacido de las cosas más nítidas » (*Cuatro ensayos* 22).

Les paysages ruraux quotidiens du poète dans son enfance, la figure maternelle pianiste et la tendresse de sa nourrice font partie de la source primaire qui a donné vie à ses poèmes. L'auteur décrit la relation d'Arturo avec la nature comme un émerveillement constant, une capacité minutieuse d'observer les créatures et une perception très visuelle et colorée : « [...] la aparición de los animales en sus versos parece tener siempre un sentido milagroso » (28). Ospina affirme que la région où a grandi le poète « [se] aproximaba a un cierto ideal de la vida en la naturaleza que ya parece definitivamente perdido para nosotros » (22).

La découverte d'Aurelio Arturo et l'essai qu'il lui a consacré ont également forgé le style et les intérêts d'Ospina. Plus tard, on retrouve l'empreinte d'Aurelio Arturo dans des expressions qu'il lui emprunte, comme c'est le cas de *El país del viento* (1992) : « Este poema es “el país del viento” , escribió Aurelio Arturo. Sentí que tal vez no había nombre más adecuado para este libro sobre un continente hecho de voces » (Ospina, « El país del viento » 147) ainsi que dans

le vers dans lequel Arturo définit le pays non pas comme une unité mais, au contraire, comme un ensemble de beaux pays où le vert est de toutes les couleurs. (*Cuatro ensayos* 24). Dans cet essai, il y a aussi des phrases qu'il répètera lors de conférences, dans des articles, des essais et des interviews comme des sortes de leitmotiv pour l'auteur, comme par exemple : « Colombia, hija de España, más que un país es un conjunto de países unidos por la historia común, por la lengua y por indolentes instituciones » (40).

Jugé mentionne également l'importance d'Arturo en ce qui concerne l'organisation structurelle de la trilogie : « Nous pouvons penser que William Ospina s'inspire ici du poème de Aurelio Arturo *Morada al Sur* (1963). En effet, l'écrivain colombien avait remarqué que le poète organisait son œuvre spatialement plutôt que chronologiquement » (Jugé 198).

La pertinence de ce poète dans l'œuvre d'Ospina revêt d'autres nuances. Il n'a pas seulement été la thématique de son premier essai, il a également été un grand stimulant et une inspiration pour tracer son parcours littéraire. Le fait de se trouver tant de points communs avec le poète a sans doute éveillé chez Ospina un intérêt particulier. Tous deux ont abandonné leur région pour s'installer très jeunes dans une ville. Tous deux ont longuement séjourné dans des villes cosmopolites et importantes du monde : Paris et New York. Tous deux ont étudié le Droit et ont traduit des œuvres en espagnol⁸³.

Ospina raconte qu'en 1931, alors qu'il avait 25 ans, le jeune de province a commencé à travailler à la rédaction d'un journal de la capitale. Une autre similitude avec le poète, que le créateur de la trilogie laisse entrevoir dans son essai, n'est autre que les traces qu'ont laissées les récits d'horreur durant l'enfance ; l'auteur de Tolima dit d'Arturo que « [...] hasta el final de su vida prohibió, con una vehemencia inusual en él, que les fueran contadas a sus hijos historias de violencia y de horror » (*Cuatro ensayos* 32). Ospina n'approfondit pas le sujet avec un quelconque événement qui l'ait marqué de cette façon mais l'enfance et le territoire sont, sans aucun doute, les piliers de son écriture.

Álvaro Salvador constatera que l'empreinte d'Aurelio Arturo dans l'œuvre du narrateur de Tolima est décisive non seulement en ce qui concerne le chemin que suivra Ospina mais aussi pour ce qui est de la reconstruction d'une tradition :

Es la poesía de la tierra, de la naturaleza telúrica, pero también de la historia, del habitante de aquellas tierras salvajes que, a través de la palabra, puede hablar de su entorno, vencer al

⁸³ Contrairement à William Ospina, Aurelio Arturo a fini ses études de Droit à l'Université del Externado de Colombie.

tiempo, desacralizar la realidad a través de los pequeños milagros cotidianos (Salvador cité dans Jugé 146).

Dans un bref essai intitulé « Aurelio Arturo y la tierra que canta » (2012), Ospina fait référence aux marques laissées par les espaces de l'enfance présents dans la littérature de Gabriel García Márquez et d'Aurelio Arturo. Les Caraïbes et les Andes, lieux si différents dans un même espace, ont rempli d'histoires et de mythes l'imagination de ces deux écrivains :

Es curioso que dos hombres, en los dos extremos de Colombia, Gabriel García Márquez y Aurelio Arturo, hayan sido capaces de construir con el recuerdo de su infancia un mundo de delirio y de fábula que nos parece más intenso y más bello que el mundo real (Ospina, paragr.8).

Ospina ne s'inclut pas dans cette réflexion, mais la lande où il a grandi et la région del Valle font partie de cet éventail de régions colombiennes qui hébergent des mythes venus d'autres continents qui, alliés à ceux déjà existants, créent une nouvelle forme de récit, un langage qui résulte du métissage sur le territoire colombien, comme l'explique Ospina lui-même:

La proximité d'Aurelio Arturo et sa sensibilité envers une population « invisible » elle aussi pour l'État et l'histoire, les Afro-Colombiens, est une autre trace importante de ce poète dans l'œuvre d'Ospina :

Hay que recordar que en las montañas de la región equinoccial de América mucho tiempo vivieron las familias en la soledad de los bosques, sumergidas en la naturaleza. Y también está en Arturo el modo como la lengua se agravaba de horror y de belleza en los relatos de los hijos de esclavos en los litorales del Pacífico (paragr.8).

Dans son premier essai, profitant de la description idyllique et colorée dressée par Aurelio Arturo de Nariño, de l'amour pour sa nourrice noire et de son désir d'être parmi les paysans, Ospina commence à esquisser un ton critique et de dénonciation. Il prend tout d'abord pour prétexte la région où est né Aurelio Arturo pour montrer son autre facette, qui n'a rien à voir avec l'enfance rayonnante d'un enfant de propriétaire terrien mais plutôt avec la situation désastreuse de la population afro-colombienne de cette région du Pacifique qui, comme le savent tous les Colombiens, est la zone la plus pauvre et abandonnée par l'État : « En el esplendor y delicadeza de sus colores...habita una raza sin destino, desamparada y sucia de pobreza » (24). Bien que le poète se remémore une enfance heureuse, son poème « Nodriza » est une image de de la servitude à laquelle une race a été historiquement soumise :

Mi nodriza era negra y como estrellas de plata

*le brillaban los ojos húmedos en la sombra:
su saliva melodiosa y sus manos palomas
mágicas. [...]*
*Una noche lejana se llegó hasta mi lecho,
una silueta hermosa, esbelta, en la frente
me besó largamente, como tú [...]*(Ospina, « Aurelio Arturo » 53).

Ospina enquête sur l'histoire des nourrices noires et nous raconte que, durant la période qui a suivi l'abolition de l'esclavage en Colombie, « [...] las familias pobres solían entregar a sus hijos, a modo de regalo, a las familias de los terratenientes. Esos hijos, a trueque de ser sostenidos y medianamente educados, entraban a formar parte de la servidumbre » (*Cuatro ensayos* 31).

La critique trouve également sa place dans ce premier essai sur Arturo. En effet, Ospina attaque la religion catholique, dont Arturo n'était pas non plus un grand adepte, la rendant responsable de nous laisser un héritage littéraire biaisé et peu utile : « Nuestra historia literaria es profusa en blasfemos y en monjes, unos y otros parasitan de esas opresivas convenciones, de esa montaña de supersticiones e inutilidades que es nuestra lamentable vida religiosa » (33).

Il ajoute ensuite qu'Aurelio Arturo «Razonablemente consideraba de mal gusto tener en las casas los crucifijos y las frecuentes fealdades de la iconografía católica » (34).

La récupération est l'un des autres éléments qui commence à marquer Ospina. Arturo ouvre la voie pour qu'Ospina sauve des personnages marginaux de l'histoire, comme ce sera le cas de Juan de Castellanos et même de Pedro de Ursúa.

Peut-être que l'élément le plus déterminant de l'influence d'Aurelio Arturo chez Ospina n'est autre que le désir exprimé par le poète d'écrire un poème sur la découverte de l'Amérique : « Alguna vez le confesó a un amigo que se proponía escribir un largo poema sobre el descubrimiento de América...nunca llegó a terminarlo, y descendió con él a la muerte » (*Cuatro ensayos* 21), mais « Morada al Sur » semble avoir quelques traits de ce que serait ce grand poème.

D'autre part, Ospina n'a jamais perdu son admiration profonde et l'exaltation qu'il ressent pour la tradition européenne. Dans son essai sur Aurelio Arturo, Hölderlin apparaît dans l'une des lignes qui parlent du poète de la terre et il cherchait déjà des éléments qui rapprocheraient les deux cultures comme la comparaison d'Aurelio Arturo avec un Raphaël qui se peint parmi les personnages de l'école d'Athènes se mélangeant avec les paysans de son enfance.

Un poète du romantisme lie les deux auteurs colombiens ; il s'agit de Thomas S. Elliot⁸⁴. *Tierra baldía* (1954) se présente comme un monde fragmenté et un dialogue avec la nature à travers les subtilités qui s'y cachent. Aurelio Arturo est le représentant du sacré; le mythique, l'intuitif et l'irrationnel (*Historia de la poesía* 325).

4.2. Estanislao Zuleta

Estanislao Zuleta est également une figure prédominante dans l'œuvre d'Ospina. Les hommages dédiés à ce philosophe se révèlent à travers ses articles, ses essais, ses poèmes et ses conférences⁸⁵. Les allusions à l'héritage de Zuleta sont aussi considérables : le dernier chapitre de *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995) est consacré à cet intellectuel ainsi que quelques articles dans *El Espectador*.

Dans le dernier chapitre de l'essai que nous venons de mentionner, Ospina explique qu'il assistait, à la fin de son adolescence, aux rencontres du cercle littéraire de Zuleta dont il a peut-être hérité la pratique des interventions orales : « Estanislao sentía un placer singular en dialogar y en exponer temas porque sentía que de ese diálogo [...] nacían no sólo un texto y un sentido sino un tipo de relación humana » (*¿Dónde está la franja?* 118). Le philosophe jouissait d'une grande réputation à Cali. En effet, ses réunions au Centre Psychanalytique Sigmund Freud ont été décisives dans la formation de plusieurs autres intellectuels dans la ville del Valle. (Saldívar 75).

Ospina a rencontré Zuleta en personne, en 1974, mais l'intellectuel originaire d'Antioquia était déjà renommé parmi les connaissances d'Ospina : « [...] cuando yo llegué a Cali y me hice amigo de Mario Flores, Mario siempre me hablaba de Estanislao, era una de sus referencias mentales » (Ospina William, sect.35-36). L'auteur de Tolima fait référence à Estanislao comme à une légende, un érudit presque sorti d'un livre : « [...] un día nos llegó la noticia de que Estanislao volvía a vivir a Cali » (Ospina William, sect.35-36).

La « légende » de Zuleta s'était construite autour d'un homme vieux et sage: « [...] llegó el día de subir a visitar al viejo sabio de la montaña » (sect. 35) bien qu'à cette époque Zuleta ait

⁸⁴ Avec Jorge Guillén, la « generación del 27 » et Vicente Huidobro (*Historia de la poesía colombiana* 323).

⁸⁵ Consulter, par exemple, « Ponencia de William Ospina sobre el pensamiento de Estanislao Zuleta » : https://www.youtube.com/watch?v=-f-By_uaKug&t=24s. Consulté le 11 mai 2021. Le recueil de poèmes *La luna del dragón* (1991) est consacré à Estanislao Zuleta.

eu à peine 39 ans Ospina a remarqué qu'il n'était pas un vieux sage des montagnes mais un jeune prodige. La vie d'Estanislao Zuleta, même si elle a été courte (il est décédé à 55 ans), a été très intense. Zuleta a donné des conférences sur l'économie politique latino-américaine en 1963 et 1968 ; il a rejoint les Universités Nationale et Libre de Bogota en tant que professeur où il a enseigné le Droit et la Philosophie. En 1977, il a enseigné à l'Université del Valle et il a travaillé comme Conseiller auprès des Nations Unies ; il a également été rattaché à la présidence de Belisario Betancur au sein du ministère de l'agriculture et l'Institut Colombien de la Réforme Agraire ; il a fondé la revue *Crisis* et les journaux *Agitación* ; et la *Revista Semana* l'a désigné comme le penseur du XXe siècle⁸⁶. La relation qu'Ospina entretient avec Zuleta relève de l'admiration et de la fascination: « [...] yo fui las primeras veces a casa de Estanislao (yo) muy tímido... (yo) era muy tímido y entonces me quedaba callado todo el tiempo porque lo que yo quería era oír cómo hablaba él y cómo lo interrogaban los otros [...] » (sect.35-36).

Mais ce qui marquera définitivement le style et la pensée d'Ospina, ce sera la découverte d'Hölderlin grâce à cet intellectuel: « Por Estanislao conocí yo hace cuarenta años a Hölderlin, que se convertiría desde entonces para mí en el más entrañable de los poetas, y cuyos enigmas iluminan y orientan buena parte de mis reflexiones » (Ospina, « La redención », paragr. 26). Les mots d'Hölderlin reprennent l'épithète de la tombe de Zuleta ; il s'agit d'un fragment du drame philosophique inachevé *Empédocles* (paragr.27) :

Y abiertamente consagré mi corazón a la tierra, grave y doliente, y con frecuencia, en la noche sagrada le prometí que la amaría fielmente hasta la muerte, sin temor, con toda su pesada carga de fatalidad, y que no despreciaría ninguno de sus enigmas. Y así me ligué a ella con un lazo mortal.

Dans un article intitulé « La redención por la belleza », Ospina fournit des détails au sujet de la grande influence de Zuleta dans son parcours intellectuel ainsi qu'au sujet de la grande admiration qu'il avait pour lui. Dans cet article, il laisse entendre que sa relation avec Zuleta n'avait rien d'intime mais était plutôt d'ordre vertical, comme entre un professeur et son élève. Quand Ospina écrit son premier essai, *Aurelio Arturo : la palabra del hombre* (1982), il propose un rapprochement timide d'une personnalité écrasante, d'une grande autorité intellectuelle : « Cierta día en que estábamos hablando, Estanislao me hizo sentir que se había interesado en Arturo » ; dans cette partie, la distance est manifeste, l'auteur de Tolima fait référence à un dialogue indirect avec « me hizo sentir » qui marque une distance. Puis il explique que Zuleta

⁸⁶ Centro virtual Isaacs : <http://cvisaacs.univalle.edu.co/estanislao-zuleta/>. Consulté le 30 avril 2021.

a répété les vers d'Aurelio Arturo: « Te hablo de las vastas noches alumbradas Por una estrella de menta que enciende toda sangre ». Selon Ospina, le philosophe a ajouté : « [...] es un gran poeta, basta fijarse en este par de versos: Estrella de menta —repitió—, sólo un gran poeta logra aproximar así lo más lejano, que es una estrella, con lo más cercano, que es un sabor » (Ospina, « La redención », paragr.23). Les mots du philosophe repris dans cet article sont d'une grande importance pour l'analyse de l'œuvre d'Ospina. En effet, l'écrivain colombien cherche constamment à unir des concepts qui paraissent impossibles à relier du fait de leur éloignement. Un essai dont le titre laisse voir ce dialogue qu'Ospina cherche continuellement à établir entre le monde occidental et l'Amérique latine en est un exemple clair : « Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo » (2004).

Ainsi, les intérêts suscités par Zuleta, Aurelio Arturo et un voyage en France auront laissé une empreinte définitive sur le style et les intérêts de William Ospina.

5. Une nouvelle lecture de l'histoire : l'équilibre des pouvoirs

Les mouvements indigènes latino-américains ont abouti à de nouveaux textes internationaux qui définissent les droits des peuples indigènes ou autochtones. En 1995, l'ONU a lancé la Première Décennie internationale des peuples autochtones dont émerge une élite indigène instruite et qualifiée. Dans le cas de la Colombie, la nouvelle constitution apparaît en 1991 et reconnaît la diversité. En effet, après des années de lutte, les peuples indigènes sont reconnus dans la nouvelle constitution qui accepte l'obligation de protéger la diversité ethnique et culturelle en Colombie —bien qu'en réalité les communautés indigènes continuent d'être marginales et symboliques sur la scène politique—. Cependant, ce processus avait déjà commencé depuis la fin du XIXe siècle quand :

[...] los indios de la Sierra Nevada de Santa Marta llegaron a pie desde su territorio a pedirle al gobierno su intervención para detener el robo de tierras por parte de los hacendados y el de niños por parte de los curas. Quizá de allí salió la Ley 89 de 1898, que todavía rige y que fue el marco legal para la creación de resguardos («La ONIC», Molano para gr.2).

Plus tard, dans les années 1920, la lutte indigène a été dirigée par Manuel Quentin Lame ; dans les années 70, le Conseil Régional Indigène du Cauca (Consejo Regional Indígena del Cauca -

CRIC) est créé et, en 1980, l'Organisation Nationale Indigène de Colombie (Organización Nacional Indígena de Colombia - ONIC) (Molano, paragr.2). Bien que la lutte ne soit pas nouvelle, les années 90 ont été particulièrement paradoxales pour les communautés indigènes. En effet, alors que la Nation les reconnaissait, elles subissaient de multiples pressions d'acteurs différents sur leurs territoires.

En 1991, l'indigène Guambiano Lorenzo Muelas, représentant des communautés au sein de la nouvelle Assemblée constituante, est devenu une icône de la lutte indigène. Muelas a prononcé un discours en langue indigène, revendiquant ainsi l'interculturalité et, selon les termes de Virginie Laurent, le représentant indigène « [...] donne le ton du rapport qui, désormais, s'instaure vis-à-vis de la société nationale : sans aucun doute, un rapport de force – se faire respecter dans sa langue, pour sa langue » (Laurent, paragr.14). Muelas a également exprimé la position de sa communauté en portant sa tenue traditionnelle et en refusant d'enlever son chapeau pendant l'hymne national.

Cette même année est publié l'ouvrage *Historia de la Poesía colombiana* (1991) dans lequel Ospina consacre un chapitre à la « Poesía indígena »⁸⁷. En effet, l'auteur délimite quatre étapes dans l'histoire de la poésie colombienne : il commence avec la poésie indigène, suivie de la poésie de la conquête et il poursuit avec la poésie coloniale et la poésie de l'indépendance. Par ailleurs, si l'inclusion de la poésie indigène dénote une volonté de reconnaissance des communautés natives colombiennes, les bases de l'analyse que propose l'homme de lettres de Tolima sont purement occidentales.

En effet, Ospina s'inspire des apports de Reichel-Dolmatoff et Anne Osborn. Dès le début du texte, la vision proposée est celle d'un regard occidental qui met en lumière les changements profonds de la rencontre qu'il appelle « azaroso descubrimiento del continente americano », fait qui « cambió por completo la noción que el viejo mundo tenía de sí mismo » (*Historia de la poesía colombiana* 23). Bien qu'il y ait une brève mention de la barbarie, l'auteur ne manque pas l'occasion de mentionner le romantisme allemand qu'il admire, affirmant que cette rencontre a inspiré les paysages du romantisme.

Le contexte dans lequel a été conçue cette étude pourrait être considéré comme controversé puisqu'Ospina se réfère à la rencontre comme à un fait décontracté et prodigieux (23). L'auteur qualifie l'écriture indigène du continent américain de peu apte à répertorier les rituels et il assure que l'on doit l'unique héritage au travail des anthropologues et à la préservation d'une tradition

⁸⁷ L'édition de la *Casa de Poesía Silva* a été coordonnée par Mercedes Carranza et réunit plusieurs écrivains et universitaires pour proposer un voyage à travers la poésie en Colombie.

orale. « Los mitos de los U'wa : el vuelo de las tijeretas » dans *Antología de la poesía colombiana* (2005) est une analyse d'un point de vue occidental pour un occidental ; il compare, par exemple, la méthode d'Osborn avec les U'was avec celle de Heinrich Schliemann pour orienter les vers de *La Iliada*. Il définit les mythes U'was comme une autre voie de la poésie en Occident et les situe chronologiquement en référence aux mythes narratifs de l'âge de bronze grec ou nordique. En lisant le texte d'Osborn *El vuelo de las tijeretas* (1985), nous observons que la méthodologie utilisée pour la recherche était basée sur l'analyse de la transcription des mythes et des commentaires des peuples sur ceux-ci, la localisation des sites et la collecte de matériel culturel : « [...] el texto es el punto de partida para encontrar e identificar sitios arqueológicos en su contexto cultural » (Osborn 23). Le chercheur utilise des fragments de mythes collectés: « En mis notas y recolección de fragmentos de mitos [...] » et des sources d'auteurs tels que Rochereau, Dolmatoff, Wagner, etc. Bien qu'il soit normal que les études anthropologiques aient émergé en dehors de la sphère des communautés, certaines positions dominantes peuvent être observées dans le texte vis-à-vis des indigènes, comme l'interprétation par l'auteur sur les désignations faites entre eux:

Los Guahibos y los Mutilones, aunque son conocidos como indígenas, no son U'wa; son « aparte », por raza, lenguaje y residencia. No comen la misma comida ritual y no tienen « inteligencia », es decir, carecen de conocimiento mítico. (24)

Si l'on considère cette position de l'étude d'Osborn et s'il y a maintenant de plus en plus d'indigènes qui savent lire et écrire et qui sont des spécialistes de leur propre culture, pourquoi Ospina n'adopte-t-il pas une position critique sur le texte et pourquoi ne regarde-t-il pas ce que produisent les descendants directs des groupes indigènes aujourd'hui? L'ambiguïté sur la vision qu'a l'auteur de la culture colombienne apparaît une fois de plus et bien sûr Hölderlin apparaît à la fin lorsqu'Ospina fait allusion à la construction du langage des U'was comme à « [...] un instrumento para ordenar y sacralizar el mundo, y conviene recordar que Friedrich Hölderlin y Novalis, aislados y solitarios, no reclamaban otra cosa de la poesía [...] » (25). L'auteur continue avec la récupération des mythes des Desanas del Vaupés ; la façon d'aborder ces mythes chez Ospina est inévitablement celle du romantisme, des invocations rituelles, du concept de la mort et de la communion avec la nature, éléments du paganisme ou du clacissisme grec : « [...] sexualidad peligrosa, impregna todo el elemento del mundo, la realidad suele ser fruto de grandes adulterios, de incestos fatídicos [...] » (*Antología* 26).

L'étude se termine par le mythe de Yuruparí, dont il signale que sa première traduction dans une langue latine a eu lieu grâce à un anthropologue italien, Ermanno Stradelli, dont la version

s'intitule *Leggenda dell'Jurupary* (29). L'auteur souligne que « De alguna manera, y muy irónicamente, también el *Yuruparí* nos llegó de Europa » (29). En définitive, ce que l'on peut déduire de l'analyse d'Ospina c'est que, d'une part, il semble sceptique quant à la richesse de la poésie indigène et, d'autre part, qu'il s'appuie sur des anthropologues occidentaux pour ses analyses, ce dont on conclut que l'anthropologie et la poésie occidentales sont l'unique moyen d'accéder au langage indigène. Pour finir, l'auteur de Tolima propose, à la fin, un chant chamanique qu'il compare au Chant I de *La divine Comédie*.

Le chapitre suivant pourrait être considéré comme un autre hypotexte de notre trilogie : « Poesía de la Conquista » est consacré à Juan de Castellanos et à *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847). Il s'agit d'un texte de moins de vingt pages qui deviendra, huit ans plus tard, *Auroras de sangre* (1999) et qui, en 2005, prendra la forme d'un roman avec la trilogie. Dans ce chapitre, Ospina mentionne les événements qui se dérouleront dans les trois romans du corpus et dont le chroniqueur sera témoin, comme l'arrivée d'Orellana sur l'île de Cubagua en 1542.

Il donne également des détails sur la vie de Castellanos —certains d'entre eux seront ensuite corrigés, comme son âge, par exemple⁸⁸—, la facette militaire et exploratrice du poète bien qu'il ne soit pas considéré comme un soldat brillant mais qu'Ospina admire en raison de l'expérience du poète : « Veinte años dedicó, sin embargo, don Juan a los trabajos de guerra y la exploración, desde la adolescencia hasta la edad adulta » (38). Enfin, dans « Poesía de la colonia », l'auteur met en lumière Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), San Ignacio de Loyola (1491-1556), Pedro Solís (1624-1711), Francisco Ignacio Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1704), Sœur Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742) et le poème « Descripción del sitio de Cartagena » (1744).

Ces réflexions ainsi que le début de la lecture de *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847) ont donné lieu, un an plus tard, à *El país del viento* (1992). Ospina reprend le titre de l'un de ses poèmes (« El país del viento ») dans lequel Aurelio Arturo se présente comme instaurateur de la tournure que prendra l'œuvre d'Ospina dans ce recueil de poèmes car, contrairement à ses compilations de poèmes antérieures, dans celui-ci il y a un changement de perspective vers l'autochtone, vers l'indigène, sans pour autant négliger ses thèmes récurrents sur la littérature anglo-saxonne et son admiration pour la civilisation européenne.

⁸⁸ Dans *Historia de la poesía colombiana* (1991), il présume qu'il est arrivé en Amérique à 15 ans et, des années plus tard, il dira que c'était à 17 ans (Ospina, « Poesía de la Conquista » 35).

Dans ce recueil de poèmes, les germes de ce que sera la trilogie se manifestent et, à cette occasion, il rend hommage à Aurelio Arturo : « “Este poema es el país del viento”, escribió Aurelio Arturo. Sentí que tal vez no había nombre más adecuado para este libro sobre un continente hecho de voces » (Ospina, « El país del viento » 147). Son langage est moins énigmatique et, sans cesser d’être raffiné, le lecteur colombien se retrouve avec une introduction captivante, à laquelle il est facile de se sentir identifié :

Fue en una tarde de Bogotá, mientras miraba desde un café las calles lluviosas. Me pareció sentir una voz muy antigua, en la que estaba de algún modo contenido un mundo [...] Allí mismo escribí el poema que da comienzo a este libro, y comprendí que esa voz sugería o imponía otras (Ospina, « El país del viento » 146).

Trouver des points de convergence qui permettent à la culture occidentale et à la culture indigène de dialoguer de la même manière se révèle être la transition suivante de l’auteur : « [...] voces del norte y del sur, dakotas y sioux, aztecas y u’was, desanas y pampas que cruzaron durante milenios este territorio » (146). La recherche de symboles, d’événements, de termes, de noms est plus minutieuse et rigoureuse avec la tradition indigène :

[...] llegó a mis oídos una leyenda, que nunca he podido confirmar, según la cual la palabra América, que otros tomaron del nombre del cartógrafo italiano, también existía en las antiguas lenguas indígenas, era uno de los nombres originales del continente, y significaba « el país de los vientos » (147).

El país del viento (1992) est l’autre hypotexte de la trilogie. Ospina introduit des problématiques qu’il développera ensuite, grâce à son narrateur métis, comme celle d’une Amérique dans l’obscurité, la démence de la conquête, l’étonnement et la folie notamment :

El marino español que percibió primero la luz de América en la oscuridad, el conquistador demencial que se proclamó rey de estas selvas de anacondas y de jaguares, el viajero alemán que pasó descubriendo por montes y ríos lo que todos miraban, pero nadie había visto (146).

Plus tard, dans *La serpiente sin ojos*, il dira : « A las Indias llegaban cuatro clases de hombres: había enfermos, había locos, había monstruos y había demonios » (Ospina, *La serpiente* 136). Cependant, insistant sur cette sorte de conciliation avec l’histoire, Ospina expliquera ensuite que ces affirmations étaient celles d’un personnage exaspéré, qu’une telle affirmation serait une caricature et il ajoute que « [...] alguien menos exasperado podría decidir que llegaron los paladines los valientes y a veces los santos [...] y eso también sería verdad. » (Ospina, *La Serpiente*, sect.2).

Dans *El país del viento*, l'esquisse de ce qu'Heyden White appellerait texte historique en tant qu'artefact littéraire, est un mécanisme de l'écrivain pour créer sa fiction et non un « artefacto literario [...] del historiador frente a lo fragmentario e incompleto del registro histórico » (White 112). Les voix auxquelles fait référence Ospina dans *El país del viento* n'appartiennent pas strictement à l'histoire, l'auteur de Tolima indique clairement que l'histoire est généralement douteuse et imprécise et que ces échos appartiennent au rêve, qui peut être vrai et être viv. (Ospina, « El país del viento »146).

Pour l'auteur de la trilogie, le vent a apporté des voix de tous les lieux et de toutes les époques ; le réseau complexe de diversité et d'évolution de la nature ressemble au processus des migrations à travers l'histoire. Son premier poème « Mongol » nous rappelle que le continent américain n'est pas né avec Colomb et que les grands explorateurs et cartographes auraient été plus discrets et plus anciens, étrangers au désir de posséder des terres et d'anéantir des races. « El amor de los hijos del águila » est un hommage aux U'was, « Las mesetas del Vaupés » aux Desanas et « Los ojos de Rodrigo Triana » laisse déjà entrevoir sa lecture de Juan de Castellanos, tout comme « Lope de Aguirre ». Cependant, la convergence de ces voix dans ce recueil de poèmes continue d'exclure la voix indigène. Il faudra attendre jusqu'à la publication de *La serpiente sin ojos* (2012) pour que la voix indigène ait enfin une résonance.

Ainsi, à travers ces poèmes et une grande partie de ses essais, Ospina explore la question d'être colombien et l'une de ses prémisses consiste à le définir comme un improvisateur arbitraire sans mémoire, obligé de se réinventer. En ce sens, l'œuvre littéraire apparaît comme un moyen possible de capter le passé pour pouvoir se reconnaître dans le présent. Outre son caractère esthétique, la littérature peut devenir non seulement un outil de connaissance pour aborder et comprendre le présent d'un pays mais aussi une arme de dénonciation.

L'essai, comme le roman, se présente comme une projection temporelle dont l'auteur est pleinement conscient: « No ignoro que todo lo que escribimos es fatalmente contemporáneo y no ignoro que por mucho que tratemos de hablar de otra época solo podemos hablar de la nuestra » (Universidad Diego Portales, sect.38). La ligne d'évolution qui traverse la production d'essais d'Ospina commence avec Aurelio Arturo et le territoire colombien. À partir de ce moment-là, l'espace colombien sera l'axe autour duquel tourneront les préoccupations de l'auteur qui cherche à répondre à la question : quand tout a-t-il commencé ? et il répond de la manière suivante :

[...] cuando yo veo los incendios avanzar... arrasando la selva, cuando yo veo avanzar la construcción de potreros donde antes estaba la diversidad de la jungla amazónica, yo me

pregunto... esto empezó un día y por supuesto que no empezó con los descubridores de América, quiero decir los verdaderos que llegaron hace veinte mil o treinta mil años, esto empezó después (sect. 38).

Ospina part de l'idée de l'origine d'un conflit entre la nature et l'esprit transformateur de la civilisation occidentale qui reste en vigueur. Dans *El país del viento* (1992), se profilent déjà les inquiétudes qu'il abordera dans ses essais suivants : par exemple, l'exploitation du territoire au détriment de la nature avec son poème « En las mesetas del Vaupés » (Ospina, « El país del viento » 156).

Sans se détacher à aucun moment du romantisme allemand, Ospina opère un transfert du besoin de communion avec la nature prônée par Hölderlin et Byron vers la relation établie par les communautés indigènes avec le territoire colombien et il déplace la question de la modernité européenne, à laquelle s'en prenaient les représentants du romantisme, vers la volonté de transformation de la nature qui avait pour origine l'arrivée de Colomb en Amérique.

D'autre part, le conflit colombien qu'Ospina aborde depuis l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique apparaît ; l'auteur s'y réfère comme à « El prólogo del conflicto en Colombia », ce qui aurait pu être une rencontre féconde, s'est avéré être de la barbarie, de l'intolérance née de peurs réciproques. L'écrivain fait référence à l'une des formes de violence mise en évidence dans la trilogie, le paramilitarisme :

[...] en estas masacres de Gonzalo Pizarro en medio de la selva sacrificando a miles de indios y dándoselos a los perros, no puede dejar de traslucirse esa violencia paramilitar en Colombia que estaba ocurriendo mientras yo escribía estas novelas[...] (Universidad Diego Portales, sect.40).

Revenant à l'expression « intolerancia nacida de los miedos recíprocos » pour fouiller l'origine du conflit colombien, on observe de nouveau l'idée de la conciliation avec une culture qu'Ospina admire profondément. Mario Vargas Llosa affirme que les idées postmodernes et romantiques de l'auteur, qui à première vue exaltent les traditions millénaires et se rebellent contre une Europe tyrannique et mesquine, ont en réalité une origine occidentale :

En esta severísima impugnación de Europa y del Occidente sólo se cita a tres o cuatro escritores que no vengan de allí (una excepción es Borges cifra y suma de lo europeo) y, en cambio -siempre con acierto y, conocimiento- a una larguísima serie de poetas, músicos, artistas, filósofos o novelistas franceses, alemanes, italianos, ingleses, rusos, austriacos, daneses[...] (Vargas Llosa, paragr.11)

Ospina ne nie à aucun moment son admiration pour le mouvement dont il s'inspire, il cherche même à établir un dialogue cohérent entre le regard occidental, le métis et l'indigène ; il en

résulte, par exemple, la conférence intitulée « Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo » (2004). De fait, l'auteur de Tolima répond à la critique de Mario Vargas Llosa en admettant librement son intérêt et son admiration pour les auteurs européens et, en particulier, pour ceux du romantisme allemand :

[...] lo romántico siempre me ha interesado [...] yo escribí hace veinte años un ensayo: *Los románticos y el futuro* que fue el germen de un libro sobre el que se discutió mucho en una época y que fue muy refutado por los amigos del progreso y de la modernidad... incluso salió una refutación muy elocuente y muy generosa de Mario Vargas Llosa en *El País* de Madrid (Ospina, *La lectora*, sect. 24:48).

Un autre aspect qui se distingue dans l'œuvre du narrateur de Tolima est l'identification de l'Amérique latine avec la langue espagnole comme un processus de construction d'un langage pour se reconnaître ; il en découle la question suivante : la langue que nous parlons ressemble-t-elle au monde dans lequel nous vivons ? Ospina prend comme fondement les chroniqueurs qu'il reconnaît comme les bases européennes de la littérature latino-américaine et il affirme que le processus de construction de la langue en Amérique latine constitue une fusion ou un alliage de multiples contributions à travers l'histoire, depuis le moment même où la langue a été imposée. Mais il y a un moment dans l'histoire où, pour Ospina, une véritable identification de l'Amérique latine et de la langue commence à exister : le modernisme. Il explique que ce n'est qu'à partir du modernisme que je sens que nous parlons déjà, qu'il y a déjà notre rythme vital, notre respiration, notre sensibilité qui tremble presque directement dans les mots (Universidad Diego Portales, sect.28).

L'auteur le situe exactement dans les premières décennies du XXe siècle quand l'œuvre de Mistral, par exemple, exprimait: « [...] una lengua propia, con una cercanía, con una dulzura, con una pasión, con un estremecimiento asombroso del que ciertamente me parece que no eran capaces los poetas del siglo XIX » (sect.28). Ospina, conscient qu'avec le modernisme l'Amérique latine commence une étape de quête de soi, prend de la distance et remonte bien plus loin dans l'histoire, aux origines elles-mêmes, pour expliquer un présent situé dans un contexte de mondialisation qui, selon l'auteur, existe depuis 1492 : « [...] yo diría que la historia de la humanidad ha sido una historia creciente de la tentación de la globalización, ya decían que el cristianismo era la fusión de tres culturas nacionales distintas » (Tola Raúl, sect.6). En plaçant le terme mondialisation dans le processus de Conquête, nous voyons qu'Ospina cherche à faire dialoguer non seulement deux cultures mais aussi le présent et l'histoire : on est tous des immigrants. (Tola, Raúl, sect.6).

5.1. *Auroras de sangre* et *Elegías de varones ilustres de Indias*

La lecture de l'ensemble de l'œuvre de Juan de Castellanos a fait partie de l'enquête minutieuse menée par Ospina pour sauver aussi bien l'auteur que l'œuvre. Mercedes Carranza a même souligné l'enthousiasme et le soin avec lesquels l'auteur colombien a récupéré la mémoire du poète andalou exclu « [...] considerado por lo general como un cronista metido a poeta, componedor de versos de escasa calidad y alejado por completo de las tendencias de su época » (Ospina, « Poesía de la Conquista » 11).

Après que Carranza a fait connaître à Ospina le long poème ⁸⁹, son premier travail de récupération a été publié dans le chapitre intitulé « Poesía de la Conquista », dans *Historia de la poesía colombiana* (1991), dont les brèves pages sont devenues le vaste essai *Auroras de sangre* (1999). Au fil de plus de quatre cents pages, Ospina s'attelle à sa tâche de valorisation d'un poète et d'une œuvre qui ont été dédaignés pendant des siècles : « [...] muy pocos se animaron a hacer la valoración estética del poema o de alguno de sus fragmentos » (Ospina, *Las auroras de sangre* 14).

Juan de Castellanos n'est pas un poète invisible ou inconnu comme Aurelio Arturo, au contraire ; plusieurs universitaires se sont chargés d'écrire à son sujet et sur son œuvre monumentale : Miguel Antonio Caro, Manuel Alvar et Antonio Paz, notamment, en témoignent. Cependant, sa marginalité est due à la désinvolture avec laquelle ils ont été jugés par ceux-ci. Miguel Antonio Caro se réfère au poème comme à une longue œuvre, si importante pour les données historiques qu'elle contient au point de s'averer originale et monstrueuse dans sa forme littéraire (Ospina, *Las Auroras* 377). Dans le chapitre « Los primeros lectores de *Auroras de sangre* », Ospina expose le dédain avec lequel les universitaires ont traité l'œuvre qui a été considérée comme une sorte d'hérésie de la langue castillane, notamment parce qu'elle contenait des mots indigènes.

Le titre *Las auroras de sangre* désigne la fondation, les origines, et indique tout à la fois une couleur qui précède le lever du soleil qu'Ospina teinte de sang. La dénotation religieuse du

⁸⁹ Dans *Auroras de sangre* (1999), l'auteur mentionne cela dans la page de remerciement : « A María Mercedes Carranza, quien me hizo leer por primera vez a Juan de Castellanos » (Ospina, *Las auroras de sangre* 295).

terme dévoile un chant rituel qui marque le début d'une festivité religieuse. Le contraste de ces désignations avec l'adjectivation « de sangre » se réfère à la création d'une langue métisse née de la mort et du pillage. La langue américaine est le fruit d'un besoin de détruire qui, grâce à des personnalités comme Castellanos, a refusé de disparaître complètement et a donné naissance à une littérature qui est unique et propre à l'Amérique latine.

Le travail de récupération d'Ospina consiste également à rendre l'œuvre de Juan de Castellanos accessible. *Auroras de sangre* semble être conçu avec un objectif pédagogique: « [...] me alegra pensar que otros conocerán y admirarán la obra de Juan de Castellanos porque [...] nos enseñaron [...] que la historia y la dignidad estaban siempre en otra parte » (15). Avec un langage simple et facile à comprendre, l'essai est destiné à tout type de public, afin de lui permettre de parcourir avec fluidité cette œuvre complexe et dense. D'autre part, on peut apprécier la reconstitution faite par Ospina dans la bibliographie de l'essai : on peut s'y rendre compte que, parmi les ouvrages limités consacrés à Castellanos, la dernière étude sur le poète remonte aux années 80 ; en ce sens, l'œuvre d'Ospina est importante comme en témoigne son nom cité comme référence dans des travaux universitaires actuels au sujet du poète⁹⁰.

Auroras de sangre (1999) est également le brouillon qui précède l'écriture de la trilogie. Il s'agit d'un essai de quatre-cent-trente-deux pages consacrées au poème, long lui aussi, de Juan de Castellanos que le chroniqueur a commencé à écrire en 1568 et qu'il a mis plus de trente ans à conclure. L'écrivain de Tolima affirme que ce poème, en plus de ne pas être diffusé, ni même connu, ne méritait guère d'être brièvement mentionné dans les récits poétiques de la Colombie. (Ospina, *Las auroras de sangre* 13).

Le poème, le plus long du mode, se compose de 113 609 vers en *octavas reales* qu'Ospina a lu dans son intégralité. L'œuvre de Castellanos semble parfaitement conforme à l'ambition d'Ospina de faire une lecture de l'histoire qui condense les deux cultures que l'on y trouve et de valoriser le résultat de cette confluence : « Este libro [...] quiere ser un homenaje a los antiguos habitantes del territorio americano y también a los ejércitos invasores que aquí dejaron su sangre y su vida » (16).

Le poète n'est pas en reste dans ce travail de récupération ; l'importance de Juan de Castellanos dans la conception du corpus est fondamentale. En effet, les premiers mots du narrateur dans *Ursúa* (2005) sont la personnification du chroniqueur andalou : « Cincuenta años

⁹⁰ À ce sujet, consulter la bibliographie sur Castellanos de la thèse de Denisova Natalia, *Filosofía de la historia de América: los cronistas de Indias en el pensamiento español* (2017).

de vida en estas tierras llenaron mi cabeza de historias⁹¹. Yo podría contar cada noche del resto de mi vida una historia distinta » (Ospina, *Ursúa* 15). Ospina souligne la valeur de sa mémoire et sa capacité de narration. En effet, « Cincuenta años de vida en estas tierras » fait référence à l'âge auquel Juan de Castellanos a commencé son œuvre monumentale.

A cantos elegíacos levanto
Con débiles acentos voz anciana (Castellanos, cité dans *Las auroras de sangre* 57)

La référence à Schéhérazade est également une référence à la mémoire et à la capacité narrative. La vieillesse reposante du poète, en contraste avec une jeunesse agitée et aventureuse, a été l'époque la plus prolifique et importante pour le chroniqueur ; il a alors entrepris deux projets monumentaux : son grand poème et la construction de la première cathédrale de Colombie : « [...] aquel templo iba a ser sobre todo su tumba, y es significativo que la catedral apenas se haya terminado por los tiempos en que murió » (Ospina *Las auroras* 390). Cette spectaculaire cathédrale se situe à Tunja, ville où le poète a passé les dernières années de sa vie à officier en tant que clerc. Bien qu'il ait été reconnu pour sa monumentale œuvre littéraire, la ville de Tunja lui a également témoigné sa reconnaissance pour son travail de promoteur de la culture. Effectivement, Tunja est devenue, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la ville de l'un des centres culturels les plus importants, en dehors de ses progrès économiques, sociaux, politiques et religieux. Ocampo souligne que le prêtre Don Juan de Castellanos était l'un des plus grands gestionnaires et mécènes de la culture à Tunja, alors qu'il écrivait en poésie son célèbre ouvrage (Ocampo López cité dans Jugé 111).

Castellanos est sans doute, un personnage fascinant pour Ospina, non seulement parce qu'il est marginal, « misterioso, humilde y secreto » (Ospina, *Las auroras* 20), mais aussi en raison de sa capacité à raconter avec minutie et en *octavas reales*, des faits primordiaux qui ont marqué la naissance de l'actuelle Colombie métisse : « [...] la labor de Castellanos fue titánica, durante más de cuarenta años recogió, ordenó y finalmente redactó una dilatada relación de aventuras de Indias » (*Historia de la poesía* 39).

Castellanos n'était pas seulement un poète, un chroniqueur et un érudit, il était aussi un voyageur, un soldat, un aventurier et même un prêtre⁹². Ospina parle de la vieillesse de l'auteur:

⁹¹ Référence déjà citée dans la section 1.1. *Ursúa* : une représentation de l'espace colombien au XVI^e siècle, page 37.

⁹² «El siglo XVI era así. Podía un hombre haber sido asistente de un letrado y estudioso de preceptiva y oratoria en Sevilla, y después viajero por los océanos, marinero en las islas, pescador de perlas [...] y aventurero [...].

[...] quienes lo conocieron entonces no habrían podido imaginar que ese anciano venerable que presidía las ceremonias religiosas [...] había sido un joven aventurero, un viajero incansable, un guerrero y el principal testigo de una edad de locura (389).

Miguel Antonio Caro attire l'attention sur ce trait avec un certain dédain pour les adjectifs déjà mentionnés sur son oeuvre: « [...] ejercitó lo mismo la espada que la pluma, y fue a un mismo tiempo [...] cronista y poeta » (Caro cité dans *Auroras* 377). En effet, le poète a non seulement été témoin d'événements mémorables mais entre ses dix-sept et ses vingt ans, il a vécu comme un aventurier, cherchant la fortune :

Fue por años soldado de las expediciones de Conquista; participó en numerosos combates y de alguno salió malherido [...] escapó de un tigre hambriento y estuvo a punto de ahogarse en un río; fue buscador de oro en la Sierra en 1550 (44).

Ospina indique que Castellanos est arrivé à Puerto Rico en 1539, à dix-sept ans (425), et qu'il est né dans une famille modeste : « [...] cuando nació Juan de Castellanos , en el hogar de Cristóbal Sánchez Castellanos y Catalina Sánchez, la pobreza y el desamparo reinaban en las aldeas de la Sierra Morena » (Ospina, *Las auroras de sangre* 31). Cependant, le peu de temps où il a vécu en Espagne, il s'est nourri intellectuellement et a été très stimulé :

[...] il eut la chance de recevoir une formation humaniste et d'étudier la grammaire, la poésie et la rhétorique sous la direction du bachelier Miguel de Heredia à Séville [...] sa formation fait de lui un humaniste érudit à côté de certaines personnalités de la Conquête qu'il alla être amené à croiser ou à côtoyer sur le continent américain (Jugé 109).

Bien qu'originaire du village andalou d'Alanís⁹³, Juan de Castellanos est une figure de la littérature colombienne. Dans *Historia de la poesía colombiana* (1991), Castellanos est en tête de liste dans le chapitre de « Poesía de la Conquista » et, dans *Auroras de sangre*, il est placé entre Jorge Isaacs (1837-1895), José Eustasio Rivera (1888-1928), Daniel Caicedo (1928-1977), Gabriel García Márquez (1927-2014), Alfredo Molano et Germán Castro Caicedo (1940-2021). Cette reconnaissance semble être une façon d'attribuer de la *colombianité* au poète ; elle est également due au temps qu'il a passé sur le territoire colombien et qui dépasse la durée de la période où il a vécu en Espagne : à peine dix-sept ans. Ospina, sans doute dans sa volonté de dialogue entre l'Amérique et l'Europe, un désir né peut-être de l'héritage

comerciante [...], soldado de Conquista [...], buscador de oro [...] y más tarde canónigo [...] y párroco [...]. Tenía cuarenta años, y aún lo esperaba la labor a la que dedicaría la mitad de su vida. » (Ospina, *Las auroras de sangre* 45).

⁹³ « Fue bautizado en Alanís el domingo nueve de marzo de 1522, y debía de haber nacido muy poco antes » (Ospina, *Las auroras de sangre* 31).

borgésien —dans lequel il n’y a pas une seule littérature mais plusieurs—, valorise les origines espagnoles de Castellanos en affirmant que c’est le parfait représentant de l’Espagnol qui n’est pas venu pour piller mais pour rester (*Historia de la poesía* 40).

En ce sens, l’œuvre de Castellanos prend toute sa valeur pour Ospina, d’une part parce l’œuvre de l’andalou laisse transparaître l’amour pour un espace, pour une terre dont il a fait sa maison et, d’autre part, Juan de Castellanos, avec son poème, a pris comme instrument une langue qui n’appartenait plus exclusivement à l’Espagne pour exalter le territoire colombien. Ospina dit à ce propos : « No corresponde nuestra lengua a un país de la manera como la lengua alemana corresponde al territorio de Alemania » (*Historia de la poesía* 40).

Il a probablement connu Pedro de Ursúa et il a eu des relations directes et indirectes avec différents personnages importants comme Gonzalo Fernández de Oviedo : il a été ordonné prêtre et a dû faire face à un procès pour infidélité et hérésie. Ospina affirme qu’il n’était pas non plus considéré comme un soldat brillant mais qu’il a néanmoins consacré vingt ans de sa vie à la guerre et à l’exploration. En fin de compte, le portrait que nous dresse Ospina est celui d’un héros romantique : érudit, poète, guerrier, vagabond, marginalisé, ce chroniqueur a laissé un héritage inestimable en plus d’avoir consacré ses vers à exalter le territoire colombien.

Contrairement aux autres explorateurs, Castellanos s’intéressait à l’Amérique, pas aux richesses de l’Amérique ni au fait de consigner la grande histoire, mais à ses petits détails et ce, à travers un poème qu’il a mis trente ans à terminer. Ospina décrit aussi le poète comme quelqu’un qui regardait et écoutait pendant que d’autres convoitaient et gardaient, ce courageux parmi tous ceux qui plus que l’or des pectoraux « [...] buscaba el oro de las firmes palabras » (Ospina, *Las auroras* 17).

Un autre contraste mis en évidence par Ospina concerne l’œuvre de Castellanos et celle d’Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594). Bien que le poète se soit inspiré de *La Araucana* (1569) pour raconter la découverte et la conquête des Caraïbes, du Venezuela et du Royaume de Nouvelle-Grenade, contrairement à lui, Castellanos n’a pas écrit pour plaire à la cour espagnole, loin de là. Il a même inclus des mots indigènes dans ses vers, ce qui était considéré comme une monstruosité:

Si este libro no se leyó en su tiempo, ni en los tiempos que siguieron, a pesar de su amenidad, de su evidente importancia y de su evidente necesidad, si pareció monstruoso a algunos, es porque estaba en sus páginas algo nuevo, algo perturbador (66).

L’œuvre de Castellanos ne s’est pas occupé de la poésie héroïque en langue castillane du XVI^e siècle qui tournait autour de l’Europe. À propos de *La Araucana*, Ospina affirme que le

poème, cependant, s'efforçait de ne pas être américain: il devait être évident qu'il s'agissait d'un poème espagnol, fait pour plaire à la sensibilité des lecteurs de la péninsule (10).

L'un des traits auquel Ospina s'identifie peut-être est la difficulté de se situer dans un seul ordre, dans une seule spécialité face à la critique : « A Juan de Castellanos los poetas lo declararon historiador y los historiadores lo declararon poeta, para no tener que ocuparse de él » (54).

Elegías de varones ilustres de Indias (1847) est une œuvre minutieuse de récupération et de mémoire qui, paradoxalement, a été marginalisée et oubliée dans l'histoire. Plusieurs facteurs exceptionnels ont dû converger pour la rendre possible : les multiples facettes de l'auteur, la richesse poétique, la minutie pour raconter un grand nombre d'événements, en avoir été témoin et avoir connu certains des personnages, la valorisation du territoire colombien et, surtout, sa particularité de littérature métisse.

Les faits relatés dans le corpus sont évidemment inspirés de cette œuvre immense, de la vie du navarrais Pedro de Ursúa en terres colombiennes jusqu'à sa mort, de l'expédition ratée au pays de la cannelle, de la découverte accidentelle du fleuve Amazone et de l'expédition délirante à la recherche de l'Eldorado, notamment. Cependant, les intentions d'Ospina ne peuvent se réduire à un simple palimpseste de l'œuvre de Castellanos, comme l'explique Cédric Jugé dans sa thèse :

[...] il nous paraît cependant réducteur de faire de la trilogie sur la conquête du Nouveau Monde de William Ospina un simple palimpseste des élégies de l'historien-poète ou du poète-historien de Tunja. En réalité, l'architecture et la structure interne de la trilogie relèvent à notre avis d'une élaboration bien plus sophistiquée : les implications sont beaucoup plus profondes (Jugé 109).

Jugé considère l'œuvre de Castellanos comme une profonde contradiction, non seulement de l'histoire littéraire mais aussi de l'historiographie. En effet, il est surprenant que la seconde grande chronique de la Conquête par ancienneté, après celle d'Oviedo (Ospina, *Las auroras* 55), et fondatrice de la poésie colombienne ait été valorisée si tardivement. Ospina l'explique par le fait que, s'agissant de poésie héroïque du XVI^e siècle à caractère eurocentrique, le poème de Castellanos a été complètement éclipsé par celui d'Ercilla qui, bien qu'il soit inspiré par la résistance des *Araucanos* il s'efforçait de ne pas être Américain. À l'inverse, Castellanos nomme l'Amérique pour la première fois et fait preuve d'une grande audace : dans sa performance littéraire, il a inclus des termes indigènes pour décrire ce monde qui n'avait pas de mots en langue castillane.

Pour Ospina, Castellanos est un personnage digne de l'ouverture d'esprit de la Renaissance qui, tourné vers l'avenir, rompt les chaînes médiévales. Sa marginalité n'est pas due à son manque d'érudition ou de talent mais à son humble condition qui ne lui a pas permis d'avoir d'influence à la cour. En effet, quand l'édition de Rivadeneyra a été publiée en 1847, on pensait que l'auteur était d'origine colombienne: « [...] lo cual hacía aún más anómala su inclusión como autor español, y hasta justificaba las reacciones adversas » (112).

De plus, il était presque inconnu, sauf des historiens et des érudits colombiens. Par ailleurs, on se souvient surtout de lui pour la construction de la cathédrale de Tunja car la cathédrale a été préservée. Les rares éditions du poème n'ont pas aidé non plus à sa diffusion. De son vivant, seule la première partie a été publiée à Madrid, en 1586, par la veuve d'Alonso Gómez ; après l'édition de Rivadeneyra, la quatrième partie est publiée en 1886 ; ce n'est pas avant 1930-1932 que paraît l'édition complète, à Caracas, grâce à l'historien Caracciolo Parra León et ce n'est qu'en 1955 en Colombie, à la Biblioteca de la Presidencia de Colombia. La publication suivante interviendra quarante-deux ans plus tard avec l'édition de Gerardo Rivas, en 1997 (Ospina, *Las auroras* 392).

L'œuvre de Castellanos est un véritable travail de récupération. De bien des façons, Castellanos restitue une mémoire qui, plus que perdue, a été reléguée au second plan, tout comme sa façon de la représenter. En tant que jeune soldat, son intérêt s'est centré sur l'observation et la contemplation du Nouveau Continent et non sur les diadèmes en or et les pierres précieuses avec lesquelles les indigènes se paraient et que voyaient les autres :

[...] él veía la belleza, veía el esplendor [...]. Acabaría escribiendo los versos que dieron expresión plena a la voluntad [...] de encontrar aquí no un botín ni un lugar de saqueo sino un hogar y una patria (Ospina, *Las auroras* 49).

Ces vers sont une synthèse claire des sentiments du poète envers le territoire colombien :

*Tierra de bendición clara y serena,
Tierra que pone fin a nuestra pena. (Castellanos, cité dans Las auroras 49).*

Ospina affirme également que, contrairement aux autres soldats qui ne comptaient pas rester en Amérique, Castellanos en avait déjà fait son foyer. Ospina illustre aussi une antithèse du guerrier destructeur, le poète ne cherche pas à détruire mais à reconstruire, il ne cherche pas à effacer une culture mais à la valoriser dans ses moindres détails. La formation du poète est peu commune : bien qu'il soit né dans une famille modeste, il a bénéficié d'une formation

privilegiée avec Miguel Heredia, ce qui a certainement donné au poète une sensibilité et une curiosité pour s’informer et lire —et peut-être connaître— des auteurs comme Oviedo, qui sera une de ses grandes inspirations aussi bien pour comprendre l’Amérique que pour relater les événements qui s’y sont déroulés : « Ya se habían publicado por entonces los libros de aquel historiador y es probable que el joven los hubiera leído » (36). Ospina suppose que Castellanos s’est rendu en Amérique à la recherche d’un guerrier mentionné dans les chroniques d’Oviedo appelé Joan de León :

*Y un hombre de Alanís, natural mío,
Del fuerte Boriquén pesada peste,
Dicho Joan de León, con cuyo brío
Aquí cobró valor cristiana hueste; trájonos a las Indias un navío,
A mí y a Baltasar, un hijo deste,
Que hizo cosas dignas de memoria,
Que el buen Oviedo pone por historia* (Castellanos, cité dans Ospina, *Las Auroras* 36).

En outre, dans cette strophe, Ospina souligne que, pour la première fois, le poète mentionne sa ville d’origine et que Puerto Rico était sa première destination. Au cours de ses pérégrinations avec les explorateurs, Castellanos commence sa tâche titanesque d’observation en détail du territoire américain : « [...] estuvo en Santafé, probablemente con Ursúa » (44), il arrive à Carthagène des Indes en 1554 pour être ordonné prêtre. Sa nouvelle facette, ascétique et calme, allait lui permettre d’amorcer sa grande entreprise, sans prétention, sans chercher à écrire un chef-d’œuvre ; Castellanos a une vision très claire de son objectif :

Entre las cosas notables que autores antiguos nos dejaron escritas, hicieron memoria de aquella gran locura de Corebo, cuya cuenta, no entendiéndose a más número que hasta cinco, presumía contar las ondas del mar y las arenas de sus riberas; y desta misma podría ser yo ahora redargüido (57).

En ce qui concerne la facette de chroniqueur, Ospina remarque également que, à la différence des autres chroniqueurs dont l’objectif était informatif, Castellanos réussit le prodige d’utiliser la poésie comme base de langage pour une réalité nouvelle, sans se départir complètement de sa condition de conquistador. Dans *Las Auroras de sangre*, Ospina mentionne une discorde intérieure du poète, qui ressemble à celle du narrateur dans sa condition de métis, mais l’oscillation, chez Castellanos, relève de l’exercice rigoureux d’observation grâce auquel il transcrit la brutalité des indigènes sans cesser de dénoncer celle des Espagnols. Castellanos,

peut-être du fait de son engagement à refléter les mémoires le plus fidèlement et objectivement possible, a décrit en détails des événements héroïques et brutaux, tant des Espagnols que des indigènes, et il a peut-être voulu être si fidèle que la censure est le résultat, en plus de la longueur et de la versification accablante, des mots indigènes, de « barbarismos y salvajismos », qu'il a inclus dans son poème : *huracán*, *manglar*, *canoa*, *ceiba*, *múcura*, *chaguala*, *jaguar*, *caimán*, *ají*, *poporo*, *guanabana*, *caimito*, *tiburón*, *barbacoa*, *bohío*, *hamaca*, *guacamaya*, *caney*, *batey*, *yarumo*, *auyama*. (Ospina, *Las auroras de sangre* 126). Le poète andalou a également intégré des noms propres de natifs d'Amérique qui ont été remplacés par le générique *indio* : « *Curixir*, *Origua*, *Macopira*, *Carex*, *Macorpes*, *Toronomala*, *Doromira*, *Irotoma*, *Marocando*, *Zaca*, *Tairona*, *Bongay*, *Chairama*, *Dorsino*, *Uxmatex*, *Cayacoa*, *Yudama*, *Anacaona* » (127).

Juan de Castellanos et son œuvre sont peut-être, pour Ospina, la représentation de ce romantisme colombien et hispano-américain. Bien que le romantisme soit né dans les pays occidentaux au début du XIXe siècle, et comme une réponse au rationalisme, David Jiménez nous parle d'une « sensibilidad romántica » en Amérique latine : « El Romanticismo parece iniciarse en América mucho antes que se comenzase a escribir románticamente » (*Historia de la poesía colombiana* 113). La création du poète est ancrée dans son expérience de vie, son héroïsme, la contemplation, la communion avec la nature, « la poesía como gesto vital » (113). Ainsi, Juan de Castellanos, à l'image d'un Lord Byron, non seulement a poétisé ses propres exploits ainsi que ceux des autres, mais il a aussi créé une langue qui nommait un nouveau monde. Face à la destruction des mythes, Ospina nous parle des dimensions de la Conquête. Une autre découverte d'Ospina dans l'œuvre de Castellanos est la mélancolie et la communion avec la terre : « [...] leer las *Elegías de varones ilustres de Indias* también es ver, por supuesto, cómo comenzó ese melancólico proceso; pero nos permite mirar a América en los tiempos verdes y dorados y rojos de su aurora » (Ospina, *Las auroras* 270).

Reprenant les analogies d'Aurelio Arturo, « Los tiempos verdes y dorados antes de la Conquista » est fondamental dans la construction de la trilogie étant donné qu'il y a une ambition de reconstruire l'espace colombien d'avant la cartographie, le pillage et l'expropriation. Castellanos est présenté comme un fil qui tisse des faits et parcourt le sol colombien. Les couleurs rouges de l'aurore peuvent se lire non seulement comme un symbole de l'oppression mais aussi comme l'évangélisation qui requerrait la destruction des dieux, la fin du monde telle qu'il était conçu mais, dans le même temps, la construction d'un nouveau.

Elegías permet d'élucider, de revoir en détail, les faits à partir desquels cet événement historique dans lequel deux cultures se sont découvertes de la même manière qu'elles se sont

affrontées ; l'étonnement d'être face à des êtres jamais vus auparavant, dans le cas des indigènes face à l'armée, Castellanos lui-même l'a chanté :

Y más viendo diez hombres en caballos, Gran espanto del rey y sus vasallos. Como quien vio fantasma con oscuro Que se le figuró con cola y cuello [...] Ansi con el aspeto repentino De bestia nunca dellos conocida, Ocúpalos tan grande desatino Que su mayor furor dio gran caída (Castellanos cité dans *Las auroras* 276).

Au contraire, dans *Ursúa*, Ospina décrit un espace hostile et fantasmagorique : « [...] y vieron aparecer un monstruo de pesadilla, con grandes colmillos de tigre, con pico de buitre, con una cola de mono como serpiente arqueada sobre sus espaldas » (Ospina, *Ursúa* 302). Ospina consacre plusieurs pages de son essai à rassembler différentes époques, événements et personnages du monde occidental pour les faire dialoguer avec l'Amérique :

Es difícil que muchos acepten esa tesis en la Europa de nuestro tiempo después de las barcas de Moctezuma y de las terrazas de Atahualpa después de los miles de toneladas de oro y de plata y de las 25 toneladas de perlas después de los éxtasis de chocolate y de las humaredas de tabaco después del vodka y de la cocaína. (Ospina, *Las auroras de sangre* 76)

La découverte d'un anaconda par les Allemands, le pillage du temple Sinú, l'indienne Catalina, les amours de Pedro de Ursúa, l'expédition d'Orellana et la folie de Lope de Aguirre sont, selon Ospina, des fresques réalisées par l'auteur:

El renacimiento vio triunfar dos fenómenos estéticos análogos: el arte del retrato en la pintura y la novela en la literatura. La búsqueda a la vez de plenitud y de singularidad de lo humano aparece en ellos con fuerza y nitidez (Ospina, *Las auroras de sangre* 104).

Ainsi, dans le premier roman de la saga *Ursúa* (2005), le narrateur, dont le nom est encore inconnu mais dont plusieurs caractéristiques annoncées dans le prologue coïncident avec Castellanos, commence par dresser le portrait de Pedro de Ursúa : « No había cumplido diecisiete años, y era fuerte y hermoso » ; une phrase qui, telle une anaphore —ce qui se répètera dans les trois romans—, est le titre du premier chapitre. Cependant, le personnage passe au second plan puisque, dès le premier chapitre, le minutieux portrait s'avère avoir pour premier plan les espaces : « Tenía el mismo nombre de la tierra que sería suya, en las colinas doradas de Navarra » (21). La première phrase suffit pour décrire le protagoniste du premier roman étant donné que les espaces, à partir de la deuxième phrase, rempliront les pages à la manière de Castellanos lui-même.

Ainsi, compte tenu de l'approche dynamique et collective de la configuration de notre corpus à travers les études de réception, nous pouvons conclure que les discours construits autour de la trilogie accordent une grande prépondérance à la figure publique d'Ospina. Bien que notre intention initiale ait été d'aborder l'auteur comme un élément supplémentaire de la structure pour la production de la série de romans, son personnage public occupe une place très importante. L'analyse de ces discours a révélé deux sources de tension : d'un côté, l'approche de l'œuvre d'Ospina comme porteuse d'une mémoire historique et la réaction que cela a suscitée chez les historiens et, de l'autre, l'oscillation de la critique entre panégyriques et diatribes. Cela nous a conduits à mener une étude sur la figure d'autorité de l'auteur de Tolima ce qui a débouché sur un paradoxe. Ospina est un auteur privilégié et, dans le même temps, il est une victime des stratégies de diffusion. Aux précédents éléments, nous pouvons ajouter sa condition d'auteur moderne qui n'a pas d'autre choix que de se soumettre aux exigences des maisons d'édition.

En ce qui concerne notre enquête sur les circonstances qui ont été réunies pour la production de la trilogie, la *Poiesis*, nous pouvons conclure qu'il y a eu une transition dans la trajectoire littéraire d'Ospina que nous pouvons repérer dans le temps au moment d'un voyage en France et qui explique en partie la multiplicité de références et de genres dans la trilogie. De plus, nous avons analysé les éléments les plus importants dans la configuration de la production de l'œuvre ; nous y retrouvons ses influences littéraires (nous avons signalé notamment Hölderlin, Estanislao Zuleta, Aurelio Arturo et Juan de Castellanos), les institutions et les hypotextes les plus significatifs selon notre point de vue que sont : *Elegías de varones ilustres de Indias* et *Auroras de sangre*. Dans cette transition, les intérêts de l'auteur se sont peu à peu dessinés, ils ont trait à la récupération et à une nouvelle lecture de l'histoire, de l'identité et du territoire colombiens.

Enfin, la configuration qui, à notre sens, se cache derrière la trilogie nous permet de distinguer les genres suivants : la chronique, la poésie, l'essai et le roman historique dont le noyau n'est autre que le territoire colombien. C'est pour cette raison que nous allons analyser, dans le chapitre suivant, les genres auxquels a été identifié le corpus, en mettant l'accent sur le sol colombien.

II. MIGRATION DES GENRES DANS LA TRILOGIE : UN ACTE ARBITRAIRE



La prudence avec laquelle Ospina se réfère aux circonstances qui l'ont amené à se qualifier de romancier n'est pas surprenante, non seulement du fait de son parcours jalonné de transitions mais aussi du fait de la transcendance de son personnage public. Plusieurs de ses arguments ont précisé que le genre romanesque dans la trilogie n'est pas apparu intentionnellement.

Juste après la publication d'*Ursúa* (2005), lors d'une interview pour le programme télévisé *Contravía TV*, l'auteur a déclaré que devenir romancier a été une dérivation de son travail mais pas un objectif au départ⁹⁴ : « Yo no pensé que lo fuera a ser [novelista], realmente fue a raíz de la escritura de mi libro *Las auroras de sangre* » (Ospina, sect. 2:10). La diffusion de ses essais étant très importante, nous pouvons nous demander si devenir romancier n'a pas été, dès le début, une sorte de passage imposé par le public⁹⁵.

La réserve avec laquelle Ospina fait référence au genre romanesque de la saga semble être en lien avec la critique. En effet, il explique, d'une façon presque justificative, comment s'est déroulé le processus narratif dont la volonté principale était de relater des faits qui se sont réellement déroulés et non de créer une fiction : « [...] me decía que sería un poco decepcionante para el lector [...]. Entonces me propuse, solo contar hechos que ocurrieron » (5:60). L'auteur fait valoir cette volonté du fait de la nature décisive des événements, comme il l'affirme dans une interview pour *Presencia Cultural* dans laquelle la fiction ne semble pas avoir beaucoup de place : « [...] porque los hechos que ocurrieron son tan admirables, tan novelescos, tan interesantes [...] asombrosos » (Ospina, sect.5:29).

Insatisfait de ses déclarations en public, Ospina persiste à vouloir rendre claire sa volonté d'expliquer son processus d'écriture et souligne, dans le paratexte *Nota de La serpiente sin ojos* (2012), que son intention, à l'origine, n'était pas d'écrire un roman : « Estas novelas sobre los primeros viajes de los europeos al Amazonas sólo pretendían inicialmente ser un relato [...] » (Ospina 316).

Par ailleurs, l'écrivain semble être plus prudent avec son public littéraire qu'avec son public d'historiens quand il justifie le procédé utilisé pour rattacher la fiction aux événements

⁹⁴ *Contravía tv* était un programme télévisé hebdomadaire en Colombie soutenu par l'Union Européenne, à partir de juin 2003, dont l'objectif était de diffuser la défense des Droits de l'Homme et de renforcer les valeurs démocratiques, gravement affectées par le conflit armé interne prolongé et la polarisation politique en Colombie. C'est le journaliste Hollman Morris qui a été désigné pour remplir cette mission, ce qu'il a réussi à faire en présentant sa proposition de reportages et de chroniques qui ont donné lieu au programme de télévision *Contravía* qu'il a dirigé pendant neuf ans. <https://www.contraviva.tv/equipo>. Consulté le 27 novembre 2021.

⁹⁵ Il convient de noter que la trajectoire d'Ospina a été comparée à celle d'Octavio Paz. Dans notre première partie, nous avons fait allusion à Octavio Paz dans l'interview menée par Gloria Valencia de Castaño (Première partie, 2. William Ospina : la transition 2.3 De poète à auteur d'essais p. 91).

historiques : « [...] acaso sea licito intentar descubrir cómo ocurrieron, tratar de hacer vívidos y a veces patéticos los datos de la historia » (316).

Trois ans après la parution de son dernier roman, Ospina montrait encore des signes de réticence au moment de qualifier les narrations de sa saga *romans*, comme le corrobore l'interview accordée dans le cadre de la Foire du Livre de Mendoza, en Argentine : « [...] la palabra “novela” me intimidaba mucho, yo sentía que sólo algunos expertos que tenían los arcanos de la literatura podían saber cómo se hace una novela, entonces ni siquiera me atrevía a llamarlas así » (Ospina, sect.05:30). Lors d'une discussion organisée pour la *Casa de las Américas*, à Madrid, au sujet du dernier roman de la saga, l'auteur a affirmé que, se voyant si plein d'informations au sujet des deux premiers voyages en Amazonie, « Las novelas se fueron como haciendo por sí mismas » (Ospina sect.43:01).

Plutôt que d'affirmer, l'auteur finit par admettre que le genre de la saga est romanesque et confère le pouvoir de décision à l'expérience esthétique : « [...] cuando los lectores empezaron a llamarlas así, pues perdí un poco el miedo de llamarlas “novelas” y cuando me dieron un premio de novela por una de ellas [...] asumí que sí [...] que había que reconocer aquello como una novela » (42:41).

Puis, avec la publication de son quatrième roman *El año del verano que nunca llegó* (2015), l'écrivain a choisi de n'être placé dans aucun genre littéraire ; il a d'ailleurs déclaré sa volonté de « contrariar » la « rigidez de géneros » (Ospina, « Los altos hornos » paragr.9).

Il n'est donc pas surprenant que la saga soit associée à plus d'un genre littéraire. Claudio Maíz, par exemple, suggère l'expression « migración de género en género » pour faire référence à la trajectoire de l'auteur colombien, ajoutant que c'est un chemin suivi par d'autres écrivains latino-américains, comme c'est le cas d'Octavio Paz « [...] que de la poesía saltó al ensayo sin abandonar la poesía o haciendo del ensayo también algo de lírica o de poesía » (Maíz, « La trilogía » sect.1:45).

D'autre part, Pablo Montoya inclut *Ursúa* (2005) et *El país de la canela* (2009) dans le corpus de son livre *Novela histórica en Colombia : 1988-2008* (2009) et Ariel González place également la trilogie dans la catégorie roman historique dans son étude : *William Ospina : Novela histórica y escritura historiográfica* (2015)⁹⁶. En ce qui concerne le caractère poétique de la trilogie, le sceau du romantisme est l'enjeu principal.

⁹⁶ Jugé consacre un chapitre de sa thèse à l'analyse de la saga par rapport à ce genre : « Nous assistons donc à une véritable rencontre de l'histoire et de la fiction par le biais du “nouveau roman historique latino-américain” » (Jugé 133).

D'autres genres sont associés à la saga d'Ospina, comme l'affirme Umberto Senegal : « Esta obra puede disfrutarse como novela, crónica, ensayo o poema épico » ; et il applaudit même de manière extrêmement élogieuse la variété des genres dans *Ursúa* : « En su primera novela, William Ospina logra el milagro de combinar tres formas de escritura, tradicionalmente separadas: el relato histórico, la lírica y la épica » (Senegal, « *Ursúa* : epopeya » paragr.4)⁹⁷. Enfin, De Baere consacre sa thèse à une étude du genre pour deux des romans d'Ospina : *Ursúa* y *El país de la Canela de William Ospina : pastiches de géneros* (2012) où sont associés récit, chronique, roman, autobiographie, poésie, essai et poème épique.

En effet, la trilogie possède non seulement une hétérogénéité de styles, de références et de voix mais elle englobe aussi, selon les termes de Bakhtine, une variété de dialogismes avec des œuvres qui traversent le classique, le moderne et le contemporain, et ce à travers les continents européen et américain⁹⁸. En effet, au sein de l'œuvre, il fait parfois référence au fruit de la convergence entre les deux continents dont la multiplicité de voix tisse la narration. Le chapitre huit d'*Ursúa*, par exemple, s'ouvre avec la phrase suivante : « Todo ser nuevo que encontramos viene de otro relato y es puente que une dos leyendas y dos mundos » (Ospina 129)⁹⁹.

Les paratextes des trois romans nous donnent également un aperçu de l'ampleur de la pratique dialogique. Chacun d'eux a des épigraphes qui font irruption avant que le récit ne commence. Dans le cas des deux premiers romans, leur apparition est comme un coup d'éclat du fait du décalage avec le reste du récit. C'est le cas de l'épigraphe au ton moderniste avec laquelle s'ouvre *Ursúa* (2005) : « El marino no puede ver el norte pero sabe que la aguja sí. » (Ospina, *Ursúa* 9). L'extrait de la missive d'Emily Dickinson à son éditeur semble être une disparité par rapport au reste du texte. Cependant, au fil des pages et des deux autres récits, le ton propre au romantisme devient de plus en plus habituel. Les épigraphes de *El país de la canela* et de *La serpiente sin ojos* sont des fragments de poèmes colombiens et contemporains. *El país de la canela*, par exemple, commence avec « Mira esta música » (Ospina 7) ; il s'agit d'un extrait du poème « El estanque del ahogado », écrit par Fernando Denis. Et *La serpiente sin ojos* s'ouvre avec le fragment : « Nuestras cabezas dormidas, miles de años atrás, las bocas

⁹⁷ <http://umbertosenegal.blogspot.com/2012/01/si-chamanes-y-sabios-mohanes-de.html>, Consulté le 20 juillet 2021.

⁹⁸ « Le discours vit, dirait-on, aux confins de son contexte et de celui d'autrui. Cette vie double est également celle de la réplique de tout dialogue entier, composé d'éléments "à soi" (du point de vue du locuteur), et à "l'autre" (du point de vue de son "partenaire"). De ce contexte mixte des discours "siens" et "étrangers" on ne peut ôter une seule réplique sans perdre son sens et son ton. Elle est partie organique d'un tout plurivoque. » (*Esthétique et théorie du roman* Bakhtine, 106).

⁹⁹ Le chapitre commence avec le récit de la mort de Francisco Pizarro dans la cité des Rois de Lima aux mains d'une douzaine d'hommes appartenant à la bande d'Almagro.

abiertas, junto a la roca » (Ospina 12) tiré du poème « ¿No es esto el amor, el mar? » de Gerardo Rivera.

Enfin, quand on analyse les discours qui lient plus d'un genre littéraire dans la saga d'Ospina, il est bon d'étudier cet aspect. Si la question générique se définit comme « [...] una categoría útil [...] para establecer *in fine* una normativa que dé reglas y fije límites, que permita la organización y la taxonomía [...] » (Ramos y Mateos, « En el umbral » 6), quels genres associés au corpus mériteraient d'être analysés et comment déterminer les limites de notre analyse¹⁰⁰ ? Nous commencerons, à cette fin, par mettre en évidence une sélection de genres qui ont un lien avec notre corpus et parmi lesquels nous distinguerons ensuite une série d'œuvres présentes dans le texte qui ont, implicitement ou explicitement, en commun les aspects du territoire colombien, du pouvoir et de la migration.

Nous étudierons tout d'abord le roman et les sous-genres du roman historique et du nouveau roman historique. Nous analyserons ensuite la présence de la chronique des Indes dans le corpus en mettant en évidence la dimension littéraire. La poésie du romantisme sera notre troisième axe et nous aborderons, pour finir, quelques aspects propres à l'essai.

1. Le roman : un genre imposé ?

Nous avons évoqué dans les pages précédentes une certaine réserve de l'auteur au moment de classer ses narrations dans la catégorie des romans. Cependant, l'association répétée à ce genre par le public l'a amené à accepter cette catégorisation. Si l'analyse est menée en termes théoriques, la narration correspond certainement au roman du fait de son extension et de son caractère polyphonique ainsi que de la condensation de plus d'un genre dans sa substance, comme l'affirme Bakhtine :

¹⁰⁰ Dès l'Antiquité, Platon et Aristote distinguent deux genres (selon leur mode d'imitation) : l'épopée et la tragédie. À ces deux modes s'ajouteront très vite les genres lyrique et didactique. À l'heure actuelle, on parle habituellement de trois genres principaux ou catégories fondamentales : le genre épique ou narratif, lyrique et dramatique ; toutefois, on observera que les définitions génériques qui ont été appliquées à un grand nombre d'œuvres ne sont pas toujours univoques et en disent souvent peu sur leurs caractéristiques. (*Dictionnaire des termes littéraires* 221).

Le roman permet d'introduire dans son entité, toutes espèces des genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra littéraires (études des mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux) (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* 141).

L'une des formes romanesques présente dans l'œuvre est celle du roman chevaleresque. Issue de la culture médiévale castillane à laquelle appartient le poème de Castellanos, la trilogie contient des éléments qui s'apparentent à ce genre comme l'incarnation du guerrier civilisateur et catholique en Pedro de Ursúa. De plus, au chapitre intitulé : « *Todavía a los sesenta y cuatro años Oviedo* » de *El país de la canela*, est mentionnée la paternité d'Oviedo en ce qui concerne le premier roman de chevalerie écrit dans le nouveau monde : *El libro del muy esforzado e invencible caballero de fortuna propiamente llamado don Claribalte* (1519), suivi de *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526) (Ospina 280).

D'autre part, au sein du récit, le narrateur devient parfois omniscient, notamment quand il raconte les événements historiques, quand il explore la psyché des personnages surtout historiques ou qu'il s'arrête pour décrire en détail les récits qui sous-tendent chacun d'entre eux.

1.1. La dualité dans l'intimité des protagonistes de la saga

Le personnage de Pedro de Ursúa est dépeint comme un être plein de dualités et de contradictions, un être humain complexe et fragmenté qui reflète le conquérant-type de l'époque : impitoyable, déloyal, traître et trompeur mais fidèle à la Couronne et à la loi et préoccupé pour le bien-être de ses ennemis:

Hace poco uno de sus soldados de aquel tiempo me dijo: « Uno sentía como si hubiera dos Ursúas distintos en el mundo, el varón despiadado que aplastaba enemigos como hormigas en el corazón de las batallas, que mentía en las negociaciones, que era capaz de traicionar hasta el último momento los acuerdos, como si lo gobernara el infierno; y el capitán impecable que estaba dispuesto a dar su vida por la Corona, que aplicaba la ley con todo el rigor posible en la paz, que se preocupaba por el bienestar de los enemigos [...] » (Ospina, *Ursúa* 393).

À travers la relation intimement amicale que le narrateur entretient avec Ursúa, est décrit un jeune qui, bien qu'il soit fort ignorant : « Ursúa, a quien el destino le dio temprano más que a muchos, para después arrebatarle más que a nadie, era harto ignorante pero más curioso que un sabueso » (231), qu'il se vante de ses origines, de la lignée de sa famille, de ses connaissances

influentes à la Cour, de ses aventures et de ses conquêtes tant amoureuses que terrestres, était un jeune homme bien doté physiquement, par conséquent séducteur, extrêmement courageux, spontané et doté d'un grand charisme et pouvoir de persuasion. Grâce aux mots, Ursúa parvient à réunir un groupe de jeunes qui le suit fidèlement jusqu'en Amérique et, par la suite, grâce à son éloquence, il arrive à convaincre un autre groupe d'hommes de partir pour le fleuve Amazone dans une quête chimérique.

Les relations qu'il établit avec chaque personnage sont transcendantes. Le personnage d'Oramín dans la vie d'Ursúa est un guide non seulement en termes géographiques mais aussi symboliques puisqu'il sera son mentor pour la compréhension de la mentalité indienne et pour l'interprétation de ses rêves. Les récits de l'indien, puérils pour Pedro, lui seront néanmoins utiles dans la recherche infructueuse de l'or. Bien qu'Oramín soit un personnage tout à la fois guide, conteur d'histoires et allié, il n'est pas accueilli comme un ami du fait de sa condition d'indigène ; leur relation se construit sur la loyauté et la reconnaissance du natif pour lui avoir sauvé la vie. Hugo Niño souligne l'amitié de Castellanos et d'Ursúa dans le roman (même si la présence de Castellanos dans le roman n'est toutefois pas si fréquente) en déclarant que le poète est un totem pour le jeune conquistador car il lui révélera l'existence du pays de la cannelle¹⁰¹.

Le trait le plus intime d'Ursúa se verra à travers ses relations amoureuses parmi lesquelles se distinguent trois femmes qui représentent symboliquement le parcours de la conquête : Z'bali une indienne, la métisse Inés de Atienza et une Espagnole Teresa de Peñalver. Dans son analyse, Hugo Niño affirme que l'émotion la plus semblable à l'amour qu'ait connue Ursúa était celle ressentie pour le personnage de fiction Z'bali (Niño, « La convicción » 27). Cependant, nous n'adhérons pas à cette idée puisque l'arrogance, le dédain, l'abandon et l'oubli que le jeune navarrais ressent à l'égard de l'indienne vénézuélienne relèvent plus d'une relation de pouvoir et de soumission que d'amour. Teresa de Peñalver, l'amante européenne, nièce de María de Carvajal et veuve du maréchal Jorge Robledo, protégera Pedro de Ursúa et le cachera durant son dernier séjour à Santafé, mais l'importance de ce personnage réside dans le fait qu'elle sera la mère de l'unique descendante du jeune navarrais. La dernière amante, et la plus importante, Inés de Atienza, sera le symbole de la nouvelle beauté, de la luxure, du pouvoir et de l'amour. Niño réduit la relation de la métisse et de l'Espagnol à de la luxure pure (27) mais il y a plus

¹⁰¹ Niño utilise le terme *totem* pour mettre en évidence le rôle protecteur et peut-être sacré de Castellanos dans la vie d'Ursúa : « [...] se convierte en un tótem para Ursúa, ya que le abre nuevos caminos de interpretación a su propio quehacer en el Nuevo Mundo. Castellanos es arrojado, leal y recita en latín. Ayudará a Ursúa a escapar de la muerte y exaltará el niño dormido que hay en él, ya que Castellanos es un contador inigualable de historias » (Niño, Hugo. « Ursúa: la convicción del relato ». p. 51).

d'un élément qui dément cet argument. Par exemple, dans le chapitre intitulé : « Nunca lo vi tan alegre » de *La serpiente sin ojos*, le narrateur révèle l'engouement d'Ursúa après avoir rencontré la métisse : « Nunca lo vi tan alegre, tan enamorado » (Ospina 149). De plus, le chapitre est précédé du poème « Canción del enamorado » et regorge de signes qui se confondent entre amour et folie :

« Canción del enamorado »

*Unos breves instantes en la región más bella,
en la sombra encendida de sus brazos,
en el bosque de amores de su pecho embrujado,
y siglos en el cántaro de la tierra sedienta.*

*Unas horas mirando la verdad en sus ojos,
en el abismo de sus ojos donde te miran las estrellas,
y después los milenios
en la prisión avara de la tierra sedienta.*

*Una noche bebiendo con pupilas ansiosas
su cielo constelado de leyendas y enigmas,
y edades tras edades en la selva de ausencias,
en el hielo de olvidos, en el pozo de escombros,
en el nunca jamás de la tierra sedienta (Ospina 146).*

Les sentiments envers la métisse sont si forts qu'ils font oublier à Pedro les urgences de son expédition. En effet, le narrateur emploie les mots d'un Castellanos hypothétiquement présent qui dirait que l'amour et la guerre se disputaient, à ce moment-là, le cœur de Pedro de Ursúa. La jeune métisse est la plus importante sur le plan intime puisqu'elle est la seule à exercer un pouvoir sur lui, à avoir de l'influence sur ses décisions, à être capable de lui faire oublier ses devoirs de guerrier et à imposer sa présence lors de l'expédition. Sa puissance réside dans sa beauté, sa richesse et sa liberté. Niño définit ce personnage comme un « anfibio cultural » (27) en raison de sa dualité : elle est vue comme une indienne par les Espagnols et comme une Espagnole par les indigènes.

Le personnage du narrateur, dont le nom présumé est Cristóbal de Aguilar y Medina, est un prisme d'où émergent de multiples facettes et dont résulte une identité en conflit : perdue, honteuse, soumise, mais en même temps très profonde, observatrice et ascétique. Il y a en lui un héros romantique, un chroniqueur érudit, un écuyer et même un complice du crime. Le narrateur voyage, à travers les romans, dans les espaces colombiens et européens dans une

errance que lui-même ne comprend pas parce qu'il vit en fonction des autres. Dépourvu de volonté propre ou de destination, il décide de suivre Ursúa et d'entrer, pour la deuxième fois, dans la jungle regorgeant de dangers au prétexte d'une quête identitaire. De cette façon, le narrateur met en évidence une problématique de la société latino-américaine actuelle sujette à des dangers et des défis constants que ce soit du fait de son déracinement, de l'inégalité ou de la méconnaissance de ses origines ; c'est le cas des diasporas constantes en quête d'une vie meilleure qui se traduit par une séparation de racines déjà presque inexistantes. Dépourvus d'histoire et de la protection du gouvernement de leurs pays, les migrants se voient obligés à errer sans destination dans les méandres urbains. Le narrateur symbolise ce ressenti quand il tente d'expliquer son irrationnel retour à la jungle : « [...] una vida que no ha encontrado sus respuestas está sujeta a las tentaciones y a los desafíos » (Ospina, *La serpiente sin ojos* 77). Le narrateur ajoute à la phrase précédente un argument psychologique de nature freudienne qui révèle un autre trait du narrateur pour qui la jungle, vue d'un regard européen, a pour unique richesse l'or mais son sang ancestral lui rappellerait le lien avec la nature : « Yo rechacé por años el recuerdo de mi primer viaje, pero ahora sé que todo rechazo vehemente es en secreto un vínculo [...] » (77). Enfin, le pouvoir des mots se manifeste grâce au pouvoir de persuasion d'Ursúa ; le narrateur est ainsi ce point intermédiaire culturel qui unifie le conquérant et le conquis et les place dans une seule et unique entité, le territoire : « [...] y Ursúa, que era un conquistador en todos los sentidos, logró convertir mi rechazo en atracción, mi repulsión en curiosidad » (77).

L'objectif final du narrateur est révélé dans le dernier roman : « Voy a contar la muerte de Ursúa » (313). Il se rend finalement compte que son destin est de raconter une histoire et sa transformation apparaît non seulement dans l'acceptation et l'exaltation de son côté indigène mais aussi dans une fragilité physique et décadente de nature humaine : « [...] juro que no me reconocí en el espejo [...] » (313). L'allusion à la vieillesse et à la fragilité humaine finit par être piétinée par la force de l'eau, qu'il anime à la fin du roman, car elle est la plus ancienne divinité de la terre et que toutes les histoires des hommes sont passées sur son dos dans un mouvement de va-et-vient. Le narrateur semble s'être allié à l'eau, élément prépondérant dans la saga, avec la jungle. Par conséquent, l'unité stylistique rassemble un dialogue intérieur produit d'un contexte social concret, propre au discours romanesque : « Le dialogue intérieur, social, du discours romanesque qui infléchit toute sa structure stylistique, sa "forme" et son "contenu", et au surplus, l'infléchit non de l'extérieur, mais de l'intérieur [...] » (Bakhtine 120).

Dans l'article pour *Casa de las Américas*, Eugenio Marrón en arrive à dire que la trilogie d'Ospina est un roman total (Marrón, « Maneras » paragr.8) en raison de l'habile conjonction du réel et de l'invraisemblable et de l'efficacité de la langue espagnole. Cependant, même si le roman instaure un grand dialogue commun entre l'auteur, le narrateur, les faits historiques, la grande galerie de personnages, l'entrecroisement de récits, l'incubation de nombreuses données et recherches, l'érudition et la vaste pratique intertextuelle, nous ne le considérons pas comme un roman total puisqu'il ne rassemble pas d'éléments qui dépassent le niveau national. Le récit de l'histoire et le parcours géographique des personnages s'adressent à un public colombien, un lecteur peu familiarisé avec la géographie et l'histoire colombiennes se retrouvera avec le récit historiographique. En ce qui concerne les personnages, qu'il s'agisse des personnages historiques ou de fiction, ils ne sont pas complètement développés dans leur intimité pour qu'il y ait une identification du lecteur avec la psyché du personnage.

1.2.La trilogie : une oscillation entre roman traditionnel et nouveau roman historique

Dans son livre *Novela histórica en Colombia 1988-2008* (2009), Pablo Montoya explique l'augmentation de la production de romans historiques au XXI^e siècle comme étant le résultat de la réflexion que la commémoration du Ve centenaire a entraînée, et il ajoute que les écrivains ont eu besoin de sonder l'histoire pour comprendre le présent : « De alguna manera, Ursúa y El país de la canela forman parte de esas novelas que Fernando Aínsa denomina históricas de identidad [...] » (Montoya 120). Nous considérons que cette procédure de la part des écrivains contient la même dimension idéologique et informative que dans les chroniques mais en y ajoutant des éléments esthétiques et didactiques ainsi qu'une relecture de l'histoire à partir d'un angle nouveau.

La ligne qui sépare l'histoire de la vérité du présent dans les chroniques est le reflet du questionnement des frontières entre les genres littéraires à l'époque postmoderne. Effectivement, au début des années 70, avec son œuvre *Metahistory* (1973), Hayden White analyse le caractère fictif de l'histoire et, par conséquent, le nouveau roman historique apparaît comme une catégorie qui émerge des romans publiés avant cette période. L'intérêt de White réside dans la poétique de l'historiographie à travers l'étude des modes d'articulation utilisés par les historiens. Dans son ouvrage intitulé *Metahistory* (1973), White se concentre sur les

éléments poétiques tant dans l'historiographie que dans la philosophie de l'histoire et vise à prouver, par exemple, que les œuvres de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Benedetto Croce (1866-1952) diffèrent de celles de Jules Michelet (1798-1874), Leopold von Ranke (1795-1886), Alexis de Tocqueville (1805-1859) et Jacob Burckhardt (1818-1897) en termes d'importance et non de contenu. (White *xi preface*).

De son côté, Menton propose une liste de trois-cent-soixante-sept romans historiques latino-américains publiés entre 1949 et 1992 et il commence son analyse à partir de cinq romans : *El arpa y la sombra* (1979) d'Alejo Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979) d'Antonio Benítez Rojo, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *Los perros del paraíso* (1983) d'Abel Posse et *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso. Menton situe ces romans chronologiquement en admettant qu'il y a des romans antérieurs qui appartiennent à ce genre, mais il justifie aussi cette dénomination du fait de plusieurs allusions à celui-ci¹⁰². Dans le cas de la Colombie, Seymour Menton inclut *La tejedora de coronas* (1982) de German Espinoza et *La risa del cuervo* (1992) d'Álvaro Miranda. Cette discordance temporelle s'apparente à notre corpus puisque, de fait, l'époque à laquelle a été conçue la trilogie la situe dans des coordonnées catégorielles dans lesquelles elle ne s'inscrit pas nécessairement. Ainsi, la saga devrait appartenir au nouveau roman historique mais elle contient des éléments qui la rapprochent davantage du roman historique traditionnel du XIXe siècle.

En premier lieu, la trilogie se rattache à la spécificité de la question identitaire latino-américaine. Menton souligne la prépondérance des éléments socio-historiques par rapport aux éléments psychologiques dans le roman hispano-américain, c'est-à-dire la primauté de la collectivité sur l'individualité qui est, de fait, ce qui le différencie des romans européens dont la coupe est principalement d'ordre psychologique (Menton 30). Cela implique nécessairement d'explorer les problématiques sociales qui existent en Amérique latine. Dans le cas de la trilogie, le but d'Ospina est, comme l'affirme Montoya, de chercher volontairement à retrouver l'origine des thématiques récurrentes dans ses essais, qui se combinent dans la question de l'identité colombienne : « [Ospina] requiere excavar en la Conquista para ver de dónde es que ha surgido la particular violencia que caracteriza la turbia "convivencia" de los colombianos.

¹⁰² Selon Menton, lui et d'autres Latino-américains ont inventé et popularisé le terme de Nouveau roman historique au début des années 80 : « Que yo sepa, los primeros críticos que percibieron la tendencia y utilizaron el término fueron el uruguayo Ángel Rama en 1981, un humilde servidor en 1982, el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez en 1984, el mexicano José Emilio Pacheco en 1985 » (Menton 29).

La posición de Ospina, y esto parece un leitmotiv de su obra ensayística, es que América es mestiza [...] » (Montoya 120). Cependant, nous pouvons également observer que l'auteur cherche ambitieusement à établir un dialogue universel à partir du fait historique de la conquête et de l'urgence écologique que vivent les écosystèmes les plus importants de la planète, comme l'Amazonie. Il en fait ensuite le noyau de l'histoire afin de faire parler le passé avec le futur ; l'Amazonie de la trilogie est ainsi configurée comme le seul élément indomptable.

Parallèlement, la trilogie a de nombreux points communs avec le roman historique traditionnel puisqu'elle s'identifie principalement avec le romantisme, s'inspire des chroniques coloniales et de la littérature médiévale, a un caractère nationaliste et exalte un passé fidèlement et élégamment recréé. Il nous faut souligner la remarque que fait Menton au sujet du romantisme étant donné que le roman historique traditionnel remonte au XIXe siècle et qu'il s'identifie pleinement avec ce mouvement. Menton distingue, pour la Colombie, les romans *Ingermina* (1884) de Juan José Nieto et *El oidor Cortez Mesa* (1845) de Juan Francisco Ortiz (Menton 35)¹⁰³ comme relevant de cette tendance romantique.

Le développement de l'action dans un temps antérieur à celui de l'auteur est l'une des caractéristiques du nouveau roman historique. La trilogie remplit cette condition mais elle ne déforme pas plus le passé qu'elle ne le carnavalesque¹⁰⁴. Au contraire, l'auteur précise, à la fin des romans, ce qui est apocryphe, ce qui est conjectural ou ce qui n'a pas eu lieu.

Un autre trait qui fait communier la trilogie avec le roman traditionnel plus qu'avec le nouveau roman historique est que la dissolution des frontières chronologiques est faible, qu'un certain apanage peut être apprécié dans le style puisqu'il laisse apparaître, même s'il est poétique, des marques de l'espagnol colombien sans que cela ne soit néanmoins flagrant. La métafiction et l'intertextualité prennent forme, mais pas sur un ton burlesque. Menton signale également comme une caractéristique la disparition des différences entre culture élitiste et populaire ; dans la trilogie, les relations de pouvoir prévalent bien que, sur le plan intime, elles se brisent un peu avec le métissage et le récit de la romance entre Pedro de Ursúa et Inés de Atienza. Enfin, la trilogie n'adhère ni à la prévalence du carnivalesque, ni à la démythification des héros, ni à la distorsion de l'histoire officielle, bien qu'il existe une certaine expérimentation structurelle et langagière qui possède à son tour une origine classique.

¹⁰³ Menton cite d'autres exemples comme *La hija del judío* (1848-1850) de Justo Sierra, pour le Mexique, *La novia del hereje* (1845-1850) de Vicente Fidel López, pour l'Argentine et *Guatimozin* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, l'une des rares femmes romancières latino-américaines de tout le XIXe siècle, pour Cuba (Menton 35).

¹⁰⁴ Menton est en accord avec la définition proposée par Imbert en 1951 : « [...] llamamos "novelas históricas" a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista » (Menton 33).

Enfin, deux lectures se dégagent de la catégorisation du corpus en tant que nouveau roman historique : la première est l'impossibilité de connaître la vérité historique ou la réalité, comme l'illustre Borges avec *Historia universal de la infamia* (1935) et qui se recrée à partir d'une esthétique avec les éléments existants pour l'imiter (Menton 42) et la seconde est une subordination à l'histoire officielle à des fins pédagogiques qui rend accessible cette version de l'histoire au public. Cette dernière semble être l'une des conclusions de la réflexion à laquelle on arrive avec la trilogie, la quête d'une prétendue unité qui, comme le dit Montoya dans une *suspicieuse* vision de la Conquête de l'Amérique (Montoya 115), offre un regard unificateur mais exaltant de la culture européenne et réductrice de la vision indigène : « [...] algunos rasgos del ingrediente indígena en sus novelas que resulta bañado por ese color local que ha terminado por reducirlos alcances interpretativos de gran parte de la literatura latinoamericana » (121).

En ce qui concerne le traitement objectif ou subjectif des faits, la trilogie se rapproche davantage de l'objectif, contrairement au nouveau roman historique qui apparaît comme un moment de doute où l'humanité se retourne sur elle-même ; le voyage ne l'intéresse plus tellement : « [...] es decididamente subjetiva » (Barrientos, *Ficción-Historia* 18). Le nouveau roman historique contient, en outre, une composante d'irrévérence, ce qui est difficile à repérer chez Ospina qui essaie d'ailleurs de rendre imperceptible la frontière qui sépare la réalité de la fiction. Il est également prudent quand il traite les événements peu connus de l'histoire, les anachronismes d'Ospina sont très subtils et s'observent dans le style de la structure et dans les paratextes. Finalement, notre corpus ressemble plus à une fresque, une gravure ou une peinture murale qu'à une caricature¹⁰⁵ : « Las novelas históricas han sido comparadas con frescos y murales, pero en las últimas décadas los escritores parecen haber querido pintar retratos, pero retratos estilizados que muchas veces lindan con la caricatura » (Barrientos 20).

¹⁰⁵ Dans l'interview avec Hollman Morris, Ospina fait référence à la recréation des paysages colombiens grâce aux gravures des explorateurs français du XIXe siècle (voir sect. 03 :58).

2. Chroniques des Indes

Un autre genre émerge de cette analyse : la chronique des Indes, non seulement parce qu'elle est la source principale de l'écriture de la trilogie, mais aussi parce qu'elle contient des éléments formels et idéologiques qui méritent une analyse de la dimension littéraire. Le premier roman a été particulièrement lié au genre de la chronique. Ramírez Peña et Araújo Fontalvo le catégorisent dans ce genre dans leurs études intitulées respectivement « Ursúa : ficción e historia de una nueva Crónica de Indias » (2007) et « Una parodia de las Crónicas de Indias : Ursúa de William Ospina » (2014).

Ce qui interpelle, c'est la dénomination directe de *chronique* pour désigner le récit du narrateur colombien. Ramírez affirme, par exemple, que « *Ursúa* crea otra crónica de los acontecimientos que sucedieron en la conquista de los territorios de la Nueva Granada » (Ramírez 126). De la même façon, Moreno Blanco déclare, à propos d'*Ursúa*, qu'il s'agit d'« [...] un ejercicio admirable de mimetismo en que el escritor logra resucitar el *ars narrandi* de la crónica de Indias » et il ajoute que « Es tan grande ese mimetismo que su novela podría ser vista como una crónica de Indias, escrita y publicada en el siglo XXI » (55).

En étendant les considérations précédentes au reste de la saga, nous pouvons nous demander si, en réalité, il est bien correct de qualifier cette œuvre de « chronique ». En effet, il est intéressant de s'interroger sur la manière dont elle appartiendrait à ce genre, sur les traits stylistiques, formels et de fonds que la saga partagerait avec la chronique et sur la valeur historique et littéraire des faits relatés. La réponse possible repose, dans un premier temps, sur la notion même de chronique. En effet, le terme *chronique* a connu un processus d'expansion sémantique très important, surtout dans le domaine de la littérature, où l'étude de sa valeur est relativement récente. Marchese et Foradellas définissent la chronique comme une « Exposición de hechos o acontecimientos centrada sobre un personaje o un lugar [...] » (*Diccionario de retórica* 83) et ils mettent en évidence son évolution vers une forme particulière du récit. Cette évolution est décrite comme une succession entre *La Crónica troyana y polimétrica*, *La Crónica del alba* de Sendero et la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez (83).

Menton souligne que les différentes définitions de la chronique « [...] reflejan el cuestionamiento de las fronteras entre los géneros literarios en el periodo posmoderno » (Menton, *La Nueva novela* 55). Ospina récupère cette caractéristique des chroniques des Indes

en se référant à l'œuvre de Castellanos comme à un archétype qui traverse les frontières génériques :

A medida que nuestra época hace menos rígidas las fronteras de los géneros literarios, podemos captar mejor la singularidad de una obra en la que participan por igual la poesía épica, la narración, el relato histórico, la crónica (Ospina, *Auroras* 57).

Ce phénomène coïncide également avec la mise en question de la dialectique entre histoire et fiction¹⁰⁶. En effet, l'importance des chroniques en Espagne va bien au-delà, en tant que sous-genres de l'histoire. En Amérique latine, bien qu'elles soient considérées comme des textes fondateurs, on donne à la tradition latino-américaine une pointe de fiction qui se mêle à la réalité car elles englobent non seulement des aspects ethnographiques ou une vision dominante, humaniste et scientifique mais aussi un patrimoine culturel contenu dans une réfraction multiforme dont émerge la tradition littéraire latino-américaine.

Denisova rejoint Menton au sujet du large champ sémantique du terme et ajoute que l'étude des chroniques de Indes est, en fait, plus ou moins récente au regard à la transcendance qu'elle a eue dans le domaine de l'historiographie. Il ajoute aussi que l'étude des chroniques des Indes devient pertinente à l'époque qui coïncide avec la prépondérance de la littérature hispano-américaine dans les années 60. En d'autres termes, c'est à partir du *boom latino-américain* que les écrits de l'époque coloniale commencent à être reconnus comme « el origen de la narrativa hispanoamericana contemporánea » (Denisova, *Filosofía de la historia* 33) et les recherches qui les entourent ainsi que leur dimension littéraire sont un sujet loin d'être fini de traiter.

Notre corpus a une dimension historiographique qu'on ne peut marginaliser. À cet égard, soulignons la controverse que suscite l'œuvre d'Ospina au sein de la critique académique. Si nous analysons la trilogie dans une dimension historiographique, il n'est pas possible de la classer dans ce genre puisque les chroniques d'Indes sont un vaste recueil de textes écrits qui couvrent environ quatre siècles. Ces coordonnées chronologiques sont fixes et, en termes historiographiques, on ne peut en aucun cas qualifier la trilogie de chronique des Indes. De plus, les chroniqueurs ont des traits caractéristiques de l'époque qui font des chroniques un type de texte singulier.

Valcárcel affirme que le terme indique un type historiographique à forte empreinte médiévale et il souligne sa confusion terminologique avec le mot « histoire ». Kohut ajoute que

¹⁰⁶ Menton fait référence à cette « confusión » lorsqu'il évoque le Congreso de mexicanistas qui s'est tenu en avril 1991 à l'Universidad Nacional Autónoma (Université Nationale Autonome) de México dont le thème central était « la crónica ».

les chroniques apparaissent comme un « subgénero de la historiografía española a finales del siglo XV [...] » (Kohut, « Las crónicas de Indias »¹⁵). Selon le contenu ou le thème des chroniques, l'historiographie les regroupe en : « historiográficas, religiosas, geográficas, lingüísticas, etnográficas y antropológicas generales o que tratan de un acontecimiento en particular, oficiales o personales » (Denisova 35)¹⁰⁷. De plus, l'historiographie a établi une démarcation temporelle et géographique relative car l'amplitude chronologique qui configure les chroniques des Indes augmente la difficulté à imposer une date, à établir la typologie et à dévoiler les marques formelles. Par conséquent, elles possèdent une grande variété de formes rhétoriques. La définition la plus large du mot à partir de la dimension historiographique serait, selon Denisova, celle de Castillo Durán : « Las crónicas de Indias son un corpus abierto de documentos escritos entre el final del siglo XV y el ocaso del XIX, justo en los instantes del descubrimiento de América y hasta la extinción del dominio español sobre los territorios de ultramar¹⁰⁸ »(Castillo cité dans Denisova 43).

Cependant, l'hypotexte principal de la trilogie est une chronique des Indes ce qui rend inévitable une analyse des événements selon des coordonnées géographiques et temporelles qui mettent en évidence l'expansion du pouvoir et le transfert d'une série d'idéologies de l'époque. Bien que les faits relatés dans la trilogie appartiennent à une portion de l'histoire, il y a des allusions à un grand pan des étapes de l'expansion depuis la découverte mettant l'accent sur le territoire colombien.

Dans notre étude, nous mettrons en évidence deux aspects de la saga en tant que chronique des Indes : le premier concerne la frontière entre le littéraire et l'historiographique au sein de la saga, et le second se concentre sur la figure du chroniqueur. À cette fin, nous distinguerons trois figures ainsi que le lien entre elles, que nous considérons comme particulièrement importantes pour l'écriture de la saga car elles ont été analysées dans les œuvres précédant la trilogie, comme

¹⁰⁷ González Echevarría met en évidence deux modèles de textes qui existaient au XVIe siècle : Histoire et Relation. L'Histoire appartient à l'historiographie humaniste du XVIe siècle qui valorisait l'esthétique, le récit des faits qui plaisent au lecteur (dans Denisova 39). D'autres types de chroniques apparaissent sur la scène littéraire, comme c'est le cas de la « Información de servicios », aussi appelée « Probanza de méritos », qui constituent une « relación historiográfica de carácter más o menos subjetivo sobre los acaecimientos de la conquista en los que había participado el cronista conquistador » (*Las crónicas de indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista* 20). Valcárcel met en lumière des transmutations de termes comme dans le cas de Vázquez de Tapia dans le titre duquel, *Relación de méritos y servicio*, le terme *information* a été remplacé par celui de *relation*, « [...] hecho que evidencia el carácter mixto y ambiguo del texto la intención del autor en ofrecer al lector o destinatario algo más que una seca información biográfica » (20). Un autre type de chronique est celui de la « Obra historiográfica ». Dans ce type de chronique, Valcárcel souligne l'intention des auteurs d'écrire des textes afin qu'ils soient considérés comme de véritables documents historiographiques. Cependant, le manque de préparation littéraire de la majorité des chroniqueurs les empêchait de réfléchir à la nature formelle de leurs écrits.

¹⁰⁸ Castillo Durán. *Las crónicas de Indias*. Mataro, Ediciones de Intervención Cultural, 2004.

El país del viento et *Auroras de sangre*, en plus d'apparaître comme personnages dans la saga. Ce sont Gonzalo Fernández de Oviedo, Alonso de Ercilla et enfin Juan de Castellanos auteur d' *Elegias de varones ilustres de Indias*.

2.1.Dimension historiographique : étapes d'expansion et de pouvoir

La narration de la trilogie tourne autour de ce qui est arrivé à ses protagonistes et des événements historiques marquants cinquante ans après la rencontre des deux mondes, le récit se déroule chronologiquement entre 1541 et 1561, avec l'expédition en quête du pays de la cannelle (1541) ainsi qu'avec l'arrivée d'Ursúa en Amérique, en 1543 et, ensuite, l'expédition d'Ursúa à la recherche de l'Eldorado et sa mort (de 1559 à 1561)¹⁰⁹. Simon Valcárcel propose une périodisation, nécessaire pour encadrer l'expansion géographique en Amérique, de la grande pléthore de textes produits au cours des siècles. Elle se compose de cinq étapes : la première se déroule entre 1492 et 1500 ; la seconde étape entre 1500 et 1515 ; la troisième couvre la période de 1515 à 1525 ; la quatrième court, quant à elle, de 1526 à 1535 et la période qui commence en 1536 et culmine en 1550 compose la cinquième et dernière étape.

La première période comprend les voyages de Christophe Colomb, la découverte et l'exploration des Caraïbes et des côtes orientales de l'Amérique Centrale appelés « voyages andalous ». Ces chroniques, ainsi que celles produites dans la première moitié du XVIe siècle, présentent un intérêt particulier car elles constituent un sous genre *in statu nascendi* (Denisova 18). Dans *Ursúa*, le début de cette période est décrit par le narrateur à l'aide d'images et de sons, dans le chapitre treize : « Desde el momento en que Colón vio cruzar por el cielo esos pájaros desconocidos y Rodrigo de Triana gritó bajo la noche esa palabra » (Ospina 199). Dans cette partie, le narrateur utilise la description de la scène pour retracer le début de la compétition entre les conquistadors afin d'obtenir, à tout prix, les titres du Pacifique colombien. Le chapitre s'intitule: « Así es esta región del azar: de un día al siguiente el perseguidor es perseguido ». Dans ce chapitre, l'aspect du hasard est présenté comme l'un des fondements du territoire américain puisque c'est ainsi que s'est construite la *malformada* découverte de Colomb¹¹⁰.

¹⁰⁹ On peut voir cette information ainsi que la carte de l'expédition de Pedro de Ursúa à Omagua et Eldorado sur la page de garde et à l'intérieur de la quatrième de couverture de *La serpiente sin ojos*, Edición Mondadori (2013).

¹¹⁰ Valcárcel utilise probablement cet adjectif du fait de toutes les circonstances aléatoires et erratiques qui ont composé la rencontre des deux mondes (Valcárcel 291).

L'Amiral pensait qu'il se rendait en Asie et il est mort en 1506 en croyant qu'il avait découvert la voie de navigation ralliant l'Occident à ce continent, dont les points de référence étaient le Japon, ou Cipango, et Cathay. Outre le caractère fortuit de la découverte, on perçoit dans la trilogie les « barrières mentales » des conquistadors. Valcárcel parle par exemple, de la perception erronée par les Espagnols de la nouvelle réalité : l'ensemble des mythes et légendes qui encombrant la mentalité populaire (et d'autant plus la lettrée) comme le mythe de l'île d'Antilla y San Baranda ; celui des géants, des pygmées et autres êtres difformes ; celui des cannibales ; celui des sept villes enchantées de Cibola ; celui des Amazones ; celui de l'Eldorado ; celui de la Sierra de la Plata, entre autres (Valcárcel, *Las crónicas de Indias*, 291).

Le narrateur poursuit sa réflexion: « [...] aquí toda tierra es el mapa de una ambición » (199). Dans cette citation, une autre barrière mentale se dessine qui empêchait une perception claire de la nature et des habitants de la terre récemment découverte. La majorité des hommes embarqués éprouvait le désir ardent d'acquérir de grandes richesses et ce, rapidement. Pedro de Ursúa représente l'archétype du conquistador animé par la cupidité et par son esprit aventurier. D'autre part, la découverte fortuite de cette immense terre ne s'est pas faite dans des conditions de travail laborieuses. L'objectif était de trouver des épices d'Inde. De plus, les navigateurs venaient avec des mirages d'or qui provenaient de Cipango et des légendes de Marco Polo. Le mot « carte » dans la phrase, ne renvoie pas exactement à la technique de cartographie comme à une volonté d'exploration mais plutôt d'appropriation. Enfin, le narrateur se réfère à cette première étape comme au début d'un combat violent représenté par un empire en pleine expansion : « [...] forcejear por las selvas es el oficio de los brazos enguantados de acero, y los que se apropiaron de la tierra de otros no vacilan jamás en verter sangre, por amiga que sea, para sostener ante Dios que la propiedad es sagrada » (199). Les Espagnols sont arrivés avec un projet théologique monarchique autour de Dieu et les rois n'avaient aucun doute quant à leur foi. Dans le reste de l'Europe, il y avait de grandes divisions mais le royaume espagnol savait très bien qu'il devait étendre son hégémonie. Les conquistadors arrivaient avec un projet évangélique car, à cette époque, l'Église catholique luttait contre la Réforme et avait besoin de s'étendre dans le monde. La foi avec laquelle ils arrivent est la même que celle avec laquelle ils avaient expulsé les Maures auparavant. En d'autres termes, la religion a justifié la conquête.

Valcárcel offre un autre panorama, assurant que les premiers déplacements le long des côtes caribéennes et brésiliennes étaient avant tout de nature commerciale, plutôt qu'à visée d'exploration puisque les Espagnols « “granjeaban” con los indios bujerías varias –cascabeles, espejos, cristales de color, etc.– a cambio de oro, perlas y especias: ambos, indios y españoles,

creían haber engañado al otro y haber hecho un buen negocio » (Valcárcel 15). En tout cas, l'importance de ce début dans l'historiographie est révolutionnaire car l'histoire se confronte à des problèmes jamais posés en Europe : écrire l'histoire en simultané.

L'historien appelle la seconde étape la période de peuplement des îles caribéennes (Hispaniola ou Haïti, Cuba, Puerto Rico et la Jamaïque), ainsi que le fer de lance de Santa María la Antigua del Darién d'où Balboa a découvert l'océan Pacifique (ou mer du Sud), en 1513 (15), événement évoqué au premier chapitre de *La Serpiente sin ojos* (2012). Plus loin, dans le chapitre quatorze: « Las rebeliones sucesivas de Gonzalo Pizarro y de Francisco Hernández Girón », il énumère les événements que Castellanos relate depuis les voyages de Christophe Colomb jusqu'à l'expédition d'Orellana dans la région de l'Amazone, en passant par :

[...] las campañas del Caribe, el avance de Garay sobre Jamaica, la conquista de Borinquen por Ponce de León, la conquista de Venezuela por los alemanes, el viaje de Orta y de Sedeño por las misteriosas aguas que se vierten en el golfo de Trinidad, [...], los ataques de los piratas franceses [...] (Ospina 134).

Dans le deuxième chapitre d'*Ursúa* (2005), il y a cinq pages consacrées aux ravages des cinquante premières années de la conquête qui « [...] ya habían visto el exterminio de pueblos enteros [...] » (39), il commence à faire référence à l'extraction de perles sur les côtes de Cumaná et Cubagua, fait également mentionné plus en détail dans *Auroras de sangre* (1999). L'exemple du sort des natifs de Cubagua est une introduction parfaite pour expliquer la richesse extraite au profit des uns et au détriment des autres et du territoire. La première découverte de perles à Cubagua a eu lieu en 1498 et, à partir de ce moment-là, l'essai relate la dégradation vertigineuse de l'état de la terre et des natifs qui, étant des nageurs expérimentés, étaient obligés de plonger dans l'eau pour extraire la précieuse perle. Leurs rebellions ont été infructueuses et ils ont fini par être réduits en esclavage et enchaînés la nuit pour les empêcher de fuir. L'effort auquel ils étaient soumis finissait par leur déclencher des collapsus pulmonaires, comme l'explique le narrateur d'*Ursúa* : « Las granjerías de perlas reventaron los pulmones de los jóvenes en las costas de Cumaná y Cubagua » (39). Dans ce chapitre, sont également mentionnés l'exploitation des mines, la « chasse » des Indigènes sur les côtes littorales et dans les forêts, les épidémies, la vaine résistance des natifs, l'utilisation de la poudre à canon et le pillage des villages. Le narrateur fait référence à trois millions d'habitants disparus en dix ans sur l'île Hispaniola, à des coups de fouet, aux marquages au fer et aux massacres durant lesquels les indigènes étaient donnés comme nourriture aux chiens.

La troisième étape est la période au cours de laquelle se déroule la conquête et la colonisation de l'Amérique du Nord (le Mexique renommé Nouvelle Espagne) par Hernán Cortés qui assure son occupation en 1521 (15)¹¹¹.

La quatrième étape s'étend entre 1526 et 1535 et comprend l'expansion par la mer du Sud qui culmine avec la conquête de l'Empire Inca (1533) par Francisco Pizarro et Diego de Almagro. Les premières explorations sont menées en direction du Chili depuis le Pérou, vers l'Argentine par le Rio de la Plata, vers l'Amérique du Nord depuis le Mexique et, enfin, vers le Venezuela et le Royaume de Nouvelle-Grenade.

Dans la trilogie, le père du narrateur participe à l'enlèvement et à l'assassinat d'Atahualpa ainsi qu'aux pillages qui ont contribué à la destruction de l'Empire inca. Les détails sont racontés dans le quatorzième chapitre d'*Ursúa* (2005) : « Pero esa historia, que es también la mía, había comenzado casi veinte años atrás » (Ospina 209).

Valcárcel appelle la cinquième étape « el afianzamiento progresivamente estable de la colonización ». Puis, la période qui va jusqu'en 1600 correspond à l'organisation et à la maturation socio-économique et politique des Indes¹¹².

Bien que ces lignes directrices nous aident à fixer des coordonnées géographiques et temporelles, elles remplissent seulement des fonctions de porte-drapeau dans la structure de notre analyse car, en ce qui concerne les chroniques, la méthode de catégorisation fonctionne bien dans le champ de l'historiographie qui les regroupe aussi en « historiográficas, religiosas, geográficas, lingüísticas, etnográficas y antropológicas, generales o que tratan de un acontecimiento en particular, oficiales o personales » (Denisova 35). Ce n'est toutefois pas le cas en littérature. La dimension littéraire des chroniques des Indes est un sujet relativement récent et analysé sous différents angles ce qui montre que les lignes directrices pour analyser la valeur littéraire des chroniques n'ont pas été clairement établies.

2.2. La dimension littéraire

Denisova évoque deux règles de classement formaliste des chroniques établies par Walter D. Mignolo, mais elles lui paraissent insuffisantes. La première concerne les formations textuelles

¹¹¹ De cette étape, nous tenons à souligner la publication d'*Utopía* de Tomas Moro, en 1516.

¹¹² Nous mettons l'accent, à cette période, sur la fondation des villes de Cali, de Popayán et de Pasto, en 1536.

et la seconde les types discursifs. Denisova affirme que les formations textuelles, selon Mignolo, mettent en évidence la typologie en termes littéraires et que les types discursifs se classent selon la forme et le genre : littérature, histoire ou essai ; parmi les types de discours, Mignolo inclut les journaux et les lettres (Mignolo dans Denisova 36). Cependant, Denisova souligne que de nombreuses œuvres sont exclues, de même que des documents officiels tels que des rapports, des demandes et des lettres officielles ainsi que les lettres de Christophe Colomb et d'Hernán Cortés (1485-1547) car elles sont considérées comme des textes historiographiques (38).

D'autres interprétations plus récentes, comme celle de Puppo Walker, signalent que certaines chroniques dessinent la limite entre le conte et le tableau de mœurs, c'est-à-dire entre la fiction et la réalité. Walker se propose de procéder à une appréciation formelle des œuvres et à l'explication de l'héritage testimonial et historique des créations imaginatives¹¹³. Ainsi, à travers *Los Comentarios reales* de l'Inca Garcilaso de la Vega (1539 ?-1616 ?) et de *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle, il affirme que l'originalité de l'écriture hispano-américaine réside dans la « transformación creativa de los acontecimientos pasados » (cité dans Denisova 39). Le résultat est un enrichissement dans lequel le littéraire nourrit les textes historiques et, en même temps, transforme l'histoire en un espace où la fantaisie converge avec la réalité. Dans *Ursúa*, le narrateur illustre un phénomène qui a probablement existé parmi les chroniqueurs, la frontière entre l'imagination et ce qui a réellement été vécu :

A Ursúa a veces le ocurrían esas cosas: cuando había pensado mucho en algo, creía haberlo vivido. Quién sabe cuántas cosas de las que me contó, y que yo he repetido en estas páginas, fueron imaginadas o alteradas por él. (Ospina 73).

Ramírez analyse la valeur fictionnelle du roman grâce à l'exploration des possibilités narratives pour raconter des faits réels. Son étude se concentre sur la notion d'historicité, de véridicité et d'objectivité ainsi que sur l'expérience elle-même, *in situ*, du narrateur pour reproduire les faits pour Ursúa et il affirme que l'œuvre est « [...] una crónica diferente de las demás crónicas o relaciones [...] » (126). Ramírez se réfère à la situation du narrateur en tant que témoin direct ; cette circonstance constitue un élément du type de chronique appelé *relation*. Ce genre de chronique est un texte rédigé dans la plupart des cas *in situ* ; sa grande diversité de textes propose la description des activités de l'expédition ou de l'armée à laquelle a participé le chroniqueur. Les chroniqueurs de ce type sont des témoins oculaires ou ont

¹¹³ Puppo-Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid, Gredos, 1982.

participé à l'événement qu'ils relatent¹¹⁴. Ramírez souligne l'interpolation de la fiction et de la réalité vécue par Ospina lui-même à travers le territoire colombien ; dans la note finale de *La serpiente sin ojos*, Ospina affirme : « La escritura de estas novelas cambió mis hábitos sedentarios, y si no me he convertido en un aventurero, al menos he logrado hacer de mí un viajero entusiasta » (Ospina, *La serpiente sin ojos* 315).

Dans les chroniques des Indes, la question de *la vérité* suscite encore des débats : l'un de ces débats, qui semble être valide, est celui du caractère stylistique et du statut de *vérité* ; un autre concerne la divergence qui existe quant à dire si ce sont des textes éclectiques et chaotiques ou si, au contraire, ils portent une harmonie et une cohérence liées à une beauté rhétorique et, enfin, quant à savoir comment se produit la relation entre littérature et historiographie au sein des chroniques des Indes. En tout cas, tant dans le champ de l'historiographie que dans celui de la littérature, ces types de textes constituent une sorte de « laboratoire » non seulement pour l'historiographie mais aussi, comme on peut le démontrer avec Ospina, pour la littérature.

2.2.1. La rhétorique et le statut de vérité

L'analyse de Ramírez se concentre sur les discours qu'il appelle « voix ». En effet, il met en évidence la voix indigène à travers le personnage d'Oramín et celle de l'Église à travers Las Casas et les figures de pouvoir : « La imagen que el narrador presenta de las cortes y del Rey es la autoridad propia y de quienes velan por hacer y aplicar justicia, y naturalmente por la garantía de que los tributos llegaran a sus arcas » (Ramírez 119). Selon Ramírez, c'est la valeur fictionnelle d'*Ursúa* qui fait la différence avec les chroniques dont la plupart des interlocuteurs représentaient le pouvoir.

Moreno Blanco procède à une lecture plus idéologique et appréciative d'*Ursúa* en tant que chronique des Indes. D'une part, il associe le premier roman à la chronique dans la mesure où tous deux décrivent un parcours à travers l'Amérique manœuvré par les puissances impériales espagnoles : « [...] la verdad de lo "que pasó" depende de que ésta sea contada por súbditos de la Corona [...] » (Moreno 56). De plus, Moreno souligne une caractéristique ethnocentriste espagnole dans l'écriture d'Ospina : « [...] que una novela escrita en el siglo XXI renueve ese etnocentrismo es lo que más sorprende en la escritura de Ospina » ajoutant que l'auteur s'est proposé d'écrire l'histoire comme l'avaient fait les Espagnols (57).

¹¹⁴ Valcárcel met en évidence Cabeza de Vaca dont le sens autobiographique et romanesque est très marqué (Valcárcel 21).

Dans les chroniques des Indes, la rhétorique est étroitement liée au statut de véracité, en particulier dans les premières. En effet, cette question occupe une place prépondérante étant donné que les premières chroniques reprennent l'héritage ancien ainsi que l'italien, qui met l'accent sur le discours ; tout ceci parce que les chroniqueurs de cette période se sont retrouvés confrontés à la difficulté de répertorier les événements qui survenaient au cours même de l'écriture. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'influence classique d'auteurs tels que Thucydide ou Flavio Josefo a dominé les discours des premiers chroniqueurs puisqu'ils ont écrit dans une situation similaire ; d'où la priorisation de « "lo visto" y "lo vivido" » (Kohut, *Narración y reflexión* 10).

Il ressort de ce qui précède la prépondérance de la figure du témoin. Ce type de chroniqueur a pour exigence d'avoir une réputation qui garantisse la crédibilité puisque la conception de la *vérité* héritée de la Grèce a dû être modifiée. En effet, pour les Grecs, la *vérité* elle-même était loin de la *vérité* de la personne, très étrangère à l'historiographie, mais les chroniqueurs n'avaient d'autre choix que d'écrire au sujet d'événements récents et pour lesquels « la propia experiencia y vivencia y el testigo constituían el único acceso a los hechos » (60). La contradiction réside dans l'affirmation de Vives qui met en lumière l'étymologie du terme *histoire* dont l'origine vient du grec *istorien* qui ressemble à « voir », de sorte que les historiens seraient « ceux qui voient », les « les témoins oculaires » ou « ceux qui ont entendu ». (cité dans Serès, « La crónica » 105).

Dans le prologue d'*Ursúa*, le narrateur utilise le verbe *voir* pour produire des images et, dans le même temps, pour renforcer la véracité de son récit. Par exemple, dans « [...] como el indio que veo animando al metal en ranas y libélulas [...] » (Ospina 15), il situe le lecteur face à une scène dans laquelle deux personnages font deux actions simultanées : décrire ce que l'autre est en train de faire. Les verbes *connaître* et *savoir* révèlent une large connaissance des faits qui ont immédiatement suivi la rencontre des deux mondes, de ses conquistadors et de certains indigènes : « Sé cómo escondió Tisquesusa en las cavernas del sur el tesoro que perseguía en vano el poeta Quesada [...] » (15) ; ils marquent également l'accès aux informations sur les événements par des sources de première main auxquelles le narrateur a accès : « Sé cómo perdió su ojo Diego de Almagro [...] y cómo perdió el suyo fray Gaspar de Carvajal [...]. Conozco la historia del hombre que fue amamantado por una cerda en los corrales de Extremadura [...] » (15).

D'autre part, le philologue Kohut s'interroge sur la possible connaissance de l'historiographie des chroniqueurs de l'époque et sur l'existence d'un corpus sur

l'historiographie espagnole au XVe siècle. L'auteur met en lumière l'œuvre intitulée *Veritas fucata I y II* (1518 ? et 1522) de l'historien Juan Luis Vives, l'un des principaux représentants de la symétrie entre la rhétorique et la véracité des événements relatés et qui traite de la *vérité* comme domaine de l'histoire et du *mensonge* comme champ de la poésie¹¹⁵. Ospina souligne cet attribut de Castellanos dans son essai *Auroras de sangre* dans lequel l'éloignement des poètes européens de l'expérience américaine, compte tenu de leur détermination à rester dans la tradition européenne, les empêchait de raconter l'histoire par la poésie, une des raisons pour lesquelles Castellanos a été un chroniqueur-poète marginalisé.

En ce sens, nous soulignons l'irrecevabilité de la poésie comme facteur de véracité dans l'historiographie de l'époque. Luis Vives a réalisé une dissertation sur la manière d'accéder au meilleur statut de vérité à partir de la forme, c'est-à-dire de la grammaire et de la rhétorique : « Vives exige de los historiadores que escriban bien para encontrar lectores, pero sin que cedan a la tentación literaria, lo que los alejará de la verdad pura. » (Kohut 57). L'historien a évoqué la problématique du procédé d'écriture afin que ce qui est raconté atteigne le plus haut statut accessible de *vérité* qui, selon lui, est de nature rhétorique. Ainsi, Vives trace quelques lignes directrices au sujet de la rhétorique pour rendre les textes plus crédibles ; par exemple, « [...] considera la inclusión de descripciones de pueblos, estados y paisajes bajo el concepto de la *varietas* que deleita y entretiene al lector, empero, las admite sólo si además del deleite que proporcionan son exigidas por la narración » (21). La poésie, selon Vives, ne relève pas du statut de *vérité*. Cependant, le style ne peut pas devenir barbare puisqu'une chronique avec un tel style ne donne pas envie d'être lue. Il met l'accent sur la sobriété et la rectitude du texte, sur la façon d'éviter les éloges et les vitupérations, hyperboles poétiques, et sur la manière d'accorder plus de valeur à la temporalité plutôt qu'à la spatialité. Vives Páez de Castro, autre représentant de l'historiographie qui inclut les chroniques des Indes, a une vision très traditionnaliste car il insiste sur l'imitation des anciens sans laquelle « [...] *no se puede escribir bien en lengua ninguna, ni contratar, ni vivir como se debe* » (cité dans Kohut 27). Et il se réfère à l'éloquence comme à un aspect commun de la poésie et de l'histoire. Vives conclut, dans son étude, que l'histoire et la poésie sont subordonnées à la rhétorique (20).

D'autre part, l'hétérogénéité des chroniques englobe aussi des types de textes qui découlent non seulement des conventions rhétoriques de l'époque mais aussi des circonstances sociales et culturelles de chaque chroniqueur : son niveau d'éducation, sa profession ou occupation et

¹¹⁵ Pédagogue, philosophe, philologue, réformateur social, apologiste du christianisme, précurseur de la psychologie et son côté « poco atendid[o] », celui de l'historiographie (Sol Mora Pablo 63).

même sa personnalité. Cela s'explique par le fait que le statut de chroniqueur n'exigeait aucune occupation, fonction ou profession en particulier. Il était établi de la façon suivante: « [...] tener siempre hecha la descripción y averiguación cumplida y cierta de todas las cosas del Estado de las Indias, así de la tierra como del mar, naturales y morales, perpetuas y temporales, eclesiásticas y seglares, pasadas y presentes » (Denisova 34)¹¹⁶. Il est à noter que la plupart des chroniqueurs n'étaient ni des hommes de lettres ni des humanistes. Denisova illustre l'exemple de Cieza de León (1518-1554)¹¹⁷ dont le discours reflète un certain manque de maîtrise de la langue : « Muchas veces cuando los otros soldados descansaban, cansaba yo escribiendo » (cité dans Denisova 40). Renforçant cet aspect rhétorique de l'époque, Echevarría souligne que l'analyse philologique de ces œuvres doit être menée exclusivement à travers l'étude approfondie de la rhétorique de cette période. En effet, la multiplicité des chroniques reflète la polyvalence des chroniqueurs qui, à leur tour, devaient couvrir les tâches d'historiens, de géographes et d'ethnologues. Dans de nombreux cas, les chroniqueurs étaient des soldats ou des ecclésiastiques et occupaient des postes administratifs.

L'érudition du narrateur de la saga remplit toutes les conditions pour qu'il soit considéré comme un historien de l'époque : posséder la latinité, avoir connaissance d'un bon nombre d'œuvres d'historiens gréco-latins et écrire une œuvre avec un « [...] estilo elevado atendiendo a las normas retóricas aplicables a la práctica historiográfica » (Valcárcel 24)¹¹⁸.

En ce qui concerne la rhétorique, notre corpus possède un élément poétique plus contemporain, il n'y a aucun élément dans le discours formel qui ressemble à une chronique des Indes. Dans la trilogie, la composante poétique a des caractéristiques de la poésie du romantisme.

De plus, les références aux événements historiques ne sont pas exclusivement liées aux chroniques des Indes. Dans les notes finales, Ospina mentionne des œuvres plus contemporaines comme *Historia de la conquista del Perú* (1800) dont il affirme : « Si Prescott ya relató el viaje al país de la Canela, voy a renunciar a mi novela, me dije » (*La serpiente*

¹¹⁶ Établi par la troisième Ordonnance Royale, datée du 24 septembre 1571.

¹¹⁷ Arrivé au Nouveau Monde à l'âge de treize ans, il participa à des expéditions sous le commandement d'Alonso de Cáceres, de Jorge Robledo ou de Sebastián de Belalcázar; il se trouva dans des villes comme Cénú, Urabá, Cartagena, Popayán, Quito, Collao et Lima. Il arriva au Pérou pendant la rébellion de Pizarro et rejoint l'armée royale de La Gasca qui l'a ensuite nommé chroniqueur « [...] a principios de 1550 se hallaba en el Cuzco entrevistando a los destacados incas sobre su pasado [...] » (Denisova 142).

¹¹⁸ Selon Valcárcel, le groupe de chroniqueurs avec ces caractéristiques est réduit « [...] a causa de que para practicar esta escritura era necesario dominar una o más lenguas indígenas y poseer una voluntad muy decidida de rescatar y preservar por la escritura la historia y la cultura de los moribundos pueblos indígenas ». Quelques-uns des représentants et fondateurs de la science ethnographique sont : « Fray Andrés de Olmos, Fray Toribio Motolinía, Fray Bernardino de Sahagún y el jesuita anónimo » (Valcárcel 24).

316)¹¹⁹. Les textes consultés au sujet de Pedro de Ursúa et les événements de l'époque sont également inclus dans les notes de fin du premier roman. En plus de Castellanos, grand ami d'Ursúa, on retrouve *Pedro de Ursúa, conquistador español del siglo XVI* (1970) de Luis del Campo, *Kaiser Karl V* (1937) de Karl Brandi, *La pasión del mariscal Jorge Robledo* (1998) de Raúl Aguilar, *Historia de la Nueva Granada* de Joaquín Acosta, ainsi que les œuvres de Soledad Acosta de Samper, Henri Kamen et Hugh Thomas¹²⁰.

L'idéologie est une autre caractéristique des chroniques de Indes qui mérite d'être abordée. En effet, les discours des chroniques sont édifiés à partir de l'hégémonie de l'Église catholique et de la Couronne espagnole, ce qui contient des éléments du discours qui méritent réflexion.

2.2.2. Le caractère idéologique : relations de pouvoir

Analyser l'aspect idéologique dans le corpus depuis le point de vue de la chronique conduit à établir des parallèles entre le discours de Castellanos, le véritable chroniqueur, celui du narrateur qui, comme l'indique le paratexte final du premier roman, « [...] conjuga experiencias de varios veteranos de la expedición de Orellana [...] » (Ospina 489) et, forcément, la voix de l'auteur qui marque l'actualité des chroniques.

L'actualité rend compte d'une vision plus contestataire dans l'étude des chroniques du point de vue idéologique. Rolena Adorno, par exemple, propose une définition basée sur les relations de pouvoir, dans laquelle les chroniques sont appelées *allégories*. Elle affirme que, même si l'on veut informer et communiquer des vérités objectives de l'histoire :

[...] a la mayor parte de la literatura de crónicas del Nuevo Mundo se le puede llamar alegórica [...] por tanto tales obras fueron escritas al servicio de « poderes compulsivos » tales como la religión o ideologías específicas (cité dans Denisova 39).

¹¹⁹ La date de publication de l'œuvre mentionnée de Prescott n'apparaît pas dans le paratexte ; selon nos recherches, la date de publication originale, en anglais, a eu lieu autour de 1847.

¹²⁰ Les dates de publication précisées sont le fruit de nos recherches. Nous supposons que l'œuvre de Luis del Campo a été publiée à cette date, ainsi que celle de Brandi qui, selon nos investigations, est en allemand à l'origine ; les titres des œuvres des auteurs Henri Kamen, Hugh Thomas, Raúl Aguilar et Soledad Acosta de Samper ne sont pas inclus dans le texte ; nous présumons que l'œuvre d'Hugh Thomas s'intitule *Rivers of gold: the rise of the Spanish Empire* (2003), celle de Raúl Aguilar *La pasión del mariscal Jorge Robledo* (1998) et celle de Soledad Acosta *Biografías de hombres ilustres* (1977). La date de la première publication de Joaquín Acosta nous est inconnue.

Elle ajoute que les chroniques constituaient l'élaboration de versions providentialistes et impérialistes de l'histoire de la conquête espagnole, fondées sur les « filosofías de la guerra justa »¹²¹ (39). Ramírez renforce cette idée en signalant que la relation locuteur-interlocuteur, dans les chroniques des Indes : « [...] está fuertemente marcada por el reconocimiento de la autoridad y hasta de la estrategia de adulación del interlocutor » (Ramírez 109). En effet, le principal interlocuteur des chroniques était la Couronne espagnole et c'était cela qui prévalait au moment d'écrire. Le fait que l'Empire espagnol soit ainsi étendu était à l'origine d'une tendance nationaliste de la part de ceux qui écrivaient l'histoire, qui a joué un rôle dans la vision objective des événements puisque, dans cette même quête de grandeur de leur patrie, l'altération des faits est hautement probable. Cependant, nous connaissons un auteur qui, après Vives, est probablement celui qui a le mieux représenté l'état de la théorie historiographique de l'Espagne de la première moitié du XVIe siècle : Pedro de Rhua. L'aspect que nous soulignons de ses analyses est l'échange pastoral avec des chroniqueurs de renom ; grâce à cela le théoricien propose des lignes directrices pour l'écriture de l'histoire. L'un de ses correspondants était le chroniqueur officiel de Charles Quint, Antonio de Guevara, et on sait qu'il a également eu un échange de lettres avec López de Gómara.

Rhua préfère inconditionnellement la vérité historique: « El historiador no debe decir ninguna falsedad ni callar ninguna verdad » (cité dans Kohut 23). Le théoricien insiste sur les qualités de l'historien parmi lesquelles: « [...] ser huésped sin patria/ sin rey/ sin ley ninguna: diligente en saber examinar la verdad: semejante a un espejo claro: que quales formas/ y objetos rescibe: tales los represente » (24)¹²².

La question des principes moraux découle de ce qui précède. En effet, particulièrement présent dans les chroniques des Indes, cet aspect met également en évidence la grande variation de conceptions littéraires établies selon les moments déterminés de l'histoire. Ainsi, les normes et les valeurs sociales s'inscrivent dans un champ social et historique déterminé¹²³. En ce sens, l'origine du chroniqueur et son contexte jouent un rôle important dans l'interprétation idéologique des chroniques. La condition métisse du narrateur de la trilogie place la narration dans les « Comentarios ». Ce type de chronique est défini comme révolutionnaire et son

¹²¹ Adorno, Rolena. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. México, Siglo XXI, 1991.

¹²² « Es con más verdad se dira del historioador/ porque ha de tener estas dos cosas. La vna que sea bueno: y la otra sabio en bien hablar y escreuir lo que tomare a cargo: y lo que es primero en la diffinicion: es también lo primero y principal que se requiere en la historia/ que sea hombre bueno/ que ame la verdad/ y la diga libremente/ si amor/ temor/ odio/ auaricia/ ambicion/ misericordia/ verguença » (Kohut 24).

¹²³ « [...] l'étude des genres n'est pas seulement une question de formes, mais aussi des normes et des valeurs [...] chaque genre et sous-genre fonctionnent toujours par rapport à l'ensemble des autres genres, et par conséquent aux conceptions littéraires d'un moment déterminé de l'histoire » (*Dictionnaire des termes littéraires* 221).

représentant le plus connu est l'Inca Garcilaso dont le texte, en plus d'être hautement érudit (une autre caractéristique commune avec le narrateur de la trilogie), a été très apprécié par les humanistes (Valcárcel 22).

Enfin, le caractère idéologique et éthique du chroniqueur trouve un écho dans les protestations de moralité avérée des témoins. En ce sens, le narrateur du corpus est ambigu ; tantôt il exalte la guerre et les exploits des conquérants, tantôt il les condamne. Selon Vives, dans la rhétorique, la vérité est liée à la censure de la guerre puisque ceux qui la célèbrent, couvrent la vérité et l'exagèrent. Il ajoute que les poètes comme Homère, en exaltant les guerres, corrompent la vérité (Kohut 66). Dans *La serpiente*, on peut lire l'exaltation du guerrier à partir de la figure de Pedro de Ursúa : « [...] poderoso jefe de tropas, que había sido dos veces gobernador antes de cumplir veinticinco años y que dejó su nombre escrito con sangre sobre extensas provincias » (Ospina 73). Castellanos célèbre aussi le caractère guerrier d'Ursúa dans les vers 3 et 4 du *Canto segundo* :

[...] *Salió buen capitán y diligente
Para le cometer cualquier jornada ;
Y así , por aquí daba buena cuenta
En los negocios de mayor afrenta .*

*Descubrió los caminos mas reclusos,
Allanó la montaña rigurosa ,
Conquistó la provincia de los Musos ,
Deste reino la mas dificultosa* (Castellanos 156).

Lorsque nous réfléchissons aux caractéristiques éthiques et idéologiques du chroniqueur dans la trilogie, nous nous demandons : qui parle ? La réponse se déploie comme un éventail car les possibilités sont multiples. Dans la convergence des voix, celle du narrateur comme chroniqueur se manifeste.

2.2.3. Le narrateur chroniqueur

Le narrateur de la saga pourrait être vu comme un prisme à travers lequel se distingue un large ensemble de nuances. L'une de ces nuances consiste à en venir à considérer la figure d'Ospina

comme « un nouveau chroniqueur des Indes »¹²⁴, ce qui est réfutable du point de vue historiographique mais qui mérite une analyse du point de vue littéraire dans notre corpus.

Dans *Ursúa*, la figure du chroniqueur est décrite à travers un narrateur qui rassemble les expériences d'autres chroniqueurs et possède la personnalité de Castellanos. Cependant, le personnage subit plusieurs métamorphoses tout au long des trois romans, comme le montre le paratexte *Nota* du dernier roman dans lequel le narrateur est passé d'anonyme à s'appeler Cristóbal: « También debo decir que el personaje central de estas tres novelas es el hombre que las narra; ha dejado de ser un personaje de ficción [...] a medida que investigaba se fue convirtiendo en un ser histórico » (*La serpiente* 318), est devenu le personnage de la série et, enfin, connaît une transformation identitaire: « La voz de este narrador era al comienzo, casi sin dudas, la de un español; después [...] la de un mestizo [...] » (318). Ospina explique dans son paratexte que, malgré la tentative de trouver une voix indigène, la narration est devenue un ensemble de voix indéchiffrables qui se résolvent par la poésie.

Nous soulignons les traits du narrateur dans sa condition de chroniqueur auquel, dans un premier temps, on donne la personnalité de Castellanos (Ospina 489) ; au fil de la narration, ces caractéristiques s'estompent, d'abord parce qu'il cesse d'être un personnage de fiction et, ensuite, parce qu'à la fin, le narrateur ne raconte plus à partir du point de vue des conquérants.

Effectivement, le narrateur et Juan de Castellanos ont des points communs : leur amitié avec Pedro de Ursúa, la transmission des événements à travers leurs témoignages directs ou l'accès à l'information de première main, la trace dans leurs écrits de la force et de la puissance du territoire colombien, leur érudition, leur lien et leur grande admiration pour Oviedo et le trait poétique, entre autres.

L'amitié entre Castellanos et Ursúa est explicitement révélée dans *Auroras de sangre*. En fait, dans l'essai, il est sous-entendu que l'expédition qu'a menée le jeune navarrais a été inspirée par une des conversations qu'il a eues avec le poète dans laquelle Castellanos lui a parlé de l'expédition d'Orellana : « [...] aquel joven capitán, gran amigo de Castellanos y a quién este sin duda le ha contado las andanzas de Orellana [...] » (Ospina 298).

L'amitié d'Ursúa et du narrateur est ambivalente : d'une part, sa loyauté envers lui est inébranlable car Ursúa lui a sauvé la vie, mais sa cruauté et son caractère sanguinaire le

¹²⁴ Lorsque Jugé pose la figure d'Ospina en « nouveau chroniqueur des Indes », il se base sur les critères d'Alejo Carpentier qui, à travers son essai *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1981), propose l'appellation de « especie de cronistas » pour les penseurs destinés à enregistrer les événements de leur époque. Jugé ajoute que la saga n'est pas seulement un écrit basé sur les chroniques des Indes mais qu'Ospina sauve et transpose la mentalité d'un chroniqueur (152).

déconcertent et ses doutes quant à la réciprocité des sentiments s'expriment dès le début de la saga : « Fue sin cesar leal conmigo todos los días de nuestra amistad, y sin embargo nunca estuve seguro de que me quisiera » (392).

En ce qui concerne leur présence aux événements qui ont eu lieu au sein de la narration, tous deux sont présents à l'arrivée d'Orellana à Cubagua, en 1542, après avoir parcouru le fleuve Amazone¹²⁵. L'apparition de Castellanos dans cette scène donne l'impression de mettre le narrateur face à un miroir : « [...] una de las personas que nos recibieron en Cubagua [...] fue Juan de Castellanos, el poeta [...]. Entonces teníamos la misma edad y nos entendimos enseguida » (Ospina, *El país* 263). Renforçant la crédibilité d'un témoin direct des faits, le narrateur fait référence, dans la même page, à la participation de son propre père à la spoliation des Incas. Dans la phrase, le narrateur lance une autre information ; son père était un Maure converti : « Mi padre, el converso, fue parte del ejército que sometió a los incas y destruyó su reino » (51). De plus, le narrateur est témoin non seulement de la relation amoureuse entre Ursúa et Inés mais aussi de leurs meurtres, tout comme de celui de Lope de Aguirre lors de l'expédition à Omagua et à Eldorado. C'est le narrateur lui-même qui révèle l'une des justifications du récit : « Tal vez lo que me ha obligado a escribir esta historia es el hecho de ser hasta ahora el único humano que ha vivido estos dos viajes » (Ospina, *La serpiente* 76). Il bénéficie d'un autre type d'accès aux événements à la source qui est dû au fait que son père a participé à la prise et au pillage de l'Empire inca aux côtés de Pizarro.

L'amitié entre les deux personnages et les protagonistes des événements est une autre caractéristique qui mérité d'être soulignée. Dans le cas du narrateur, comme on peut le voir dans l'anaphore du cinquième chapitre d'*Ursúa* : « [...] hablé tanto de aquellos viajes con Ursúa que casi puedo ver [...] » (81) et, dans le cas de Castellanos, dans la préface d'*Elegías* : « En una y otra situación contraí relaciones íntimas y tuvo frecuente trato con muchos de los hombres más distinguidos que figuran en aquellas grandiosas hazañas » (Castellanos xii).

En ce qui concerne la description du territoire colombien, la force et la puissance des paysages sont marquées dans les deux récits. Dans le *Canto II* de la *Elegía XIV*, ils se révèlent, à travers des images, généralement comme des espaces hostiles, mais avec une certaine beauté. L'extrait suivant raconte ce qu'a trouvé Pizarro alors qu'il cherchait le présumé Pays de la Cannelle. L'ignorance des Espagnols, qui croyaient pouvoir rencontrer dans les tropiques des forêts d'une même espèce, y est manifeste :

¹²⁵ La présence de Juan de Castellanos dans cet événement est réelle : « Juan de Castellanos es uno de los que presencia su llegada » (*Auroras* 415).

*Mar dulce le llamamos comunmente;
 Y dicen ser engaño del que piensa
 No ser el Marañon esta creciente [...]
 Por la equinocial sus aguas guía
 Dando prolijas vueltas diferentes
 Y della casi nada se desvía
 Con impetuosisimas crecientes;
 De islas numerosa la cuantía [...]
 Orilla deste rio montiosa [...]
 Sus árboles altísimos y locos,
 Pero no muy espesos, sino pocos. (Elegías 157).*

La narration de ces vers occupe plus de vingt pages, entre les chapitres douze et quatorze du *El país de la canela* ; le narrateur s’y arrête pour faire des descriptions longues et détaillées du fleuve et de la jungle qui vont même jusqu’à des réflexions philosophiques, fruits de l’observation et de l’admiration des paysages. Le narrateur conduit lentement le lecteur à travers des parcours tranquilles au cours desquels il y a des moments propices au questionnement : « ¿Qué es la selva? Cuando vas por el río lo sabes, porque lo que estás viendo es exactamente lo mismo que no ves. O sólo es diferente porque bajo el sol pleno allá adentro es de noche » (Ospina, *El país de la canela* 137). Le narrateur, comme Castellanos, connaît le latin. Dans le roman *Ursúa*, le poète andalou apparaît récitant des classiques. Il s’agit d’un moment d’errance du poète en sa qualité de soldat et de conquistador. La scène recrée également le début de l’amitié de Juan de Castellanos et Pedro de Ursúa :

[...] halló a un andaluz de treinta años, menudo y sonriente, de ojos enormes y barba escasa, que cavaba con su pala en una ladera, lejos del campamento de sus amigos mineros, y que se distraía repitiendo en su trabajo solitario fragmentos de Virgilio y de Horacio. Era Juan de Castellanos, un letrado que llevaba doce años peregrinando por las Indias (Ospina, *Ursúa* 394).

Dans *El país de la canela*, il est révélé que le narrateur maîtrise le latin parce que c’est la langue qu’il utilise pour communiquer avec les prélats du Vatican : « [...] y fue el latín la lengua en que procuré contarles detalles de la travesía » (Ospina 299). Le narrateur dévoile également ses connaissances de la civilisation grecque qu’il met en lumière sur une page complète où il décrit les femmes qui habitent la jungle amazonienne : « También querían saber si [...] eran horrendas como las que lucharon contra Teseo y contra Belerofonte, o si eran hermosas como las que fundaron Mitilene junto a los canales de la isla de Lesbos » (299). Dante est lui aussi évoqué lors des digressions sur son voyage au Vatican : « [...] ocurrió así con Dante Alighieri, que hizo el relato de su propio viaje, que se pintó para siempre junto a la dama que no fue suya

nunca en la vida » ; la peinture est également mise en évidence : « “[...] ocurrió con Leonardo que se labró una leyenda de belleza y destreza, y se pintó con un rostro que recordarán las generaciones » (303).

Enfin, nous soulignons l'importance d'Oviedo pour les deux personnages. Le chroniqueur fait partie de la narration et apparaît dans le roman comme une sorte de « figure paternelle » pour le narrateur, ce qui nous révèle le procédé utilisé par Ospina pour lui attribuer un autre trait de Juan de Castellanos. En effet, Oviedo et Miguel de Heredia, précepteur présumé de Juan de Castellanos, ont en commun d'être aussi des figures paternelles. Dans *Auroras de sangre* (1999), Ospina nous montre que Castellanos a probablement appris avec Heredia la grammaire obligatoire, la poésie et l'art oratoire dans la ville de Séville, en plus de « haberlo criado » (31). Le narrateur, originaire de Tolima, indique qu'Heredia était un prêtre local et un ami de la famille et il ajoute ensuite qu'il était un « [...] bachiller que gobernaba un estudio general en la atareada ciudad de mercaderes » (32)¹²⁶.

2.2.3.1. Fernández de Oviedo

Oviedo est présenté comme un modèle à suivre pour Castellanos puisque le jeune chroniqueur le suit fidèlement dans les événements qui correspondent aux premières décennies du siècle. Il existe des preuves que Castellanos et Oviedo se sont connus ; en fait, ils ont été amis. Ospina le révèle ainsi dans son essai : « Es verdad que los dos fueron amigos, pues en una de sus elegías [...] Castellanos escribe: ...*el buen Oviedo, Que es Gonzalo Fernández, coronista, Que yo conocí bien de trato y vista* » (cité dans *Auroras*, Ospina 32). La différence d'âge entre les deux poètes (Oviedo avait 42 ans de plus que Castellanos) et l'admiration que le jeune chroniqueur éprouvait pour lui montrent que, voulant suivre ses pas, Castellanos le verrait davantage comme un père intellectuel. En ce qui concerne leurs échanges, Ospina dit que « [...] si se vieron en Sevilla, éste (Castellanos) apenas salía de la infancia » (33).

La prépondérance et l'exaltation d'Oviedo peuvent être observées tout au long du chapitre vingt-sept de *El país de la canela* (2009) qui s'ouvre avec l'âge d'Oviedo : « Todavía a los sesenta y cuatro años Oviedo manejaba poderosas influencias en la corte » (Ospina 277). Le narrateur précise qu'au moment où se déroule le récit, Oviedo a presque 80 ans et qu'il est le gouverneur de la forteresse de Saint Domingue. En fait, Oviedo a assisté à l'arrivée de Colomb

¹²⁶ Dans son essai notamment, Ospina fait référence à une rencontre qui aurait pu exister entre les deux précepteurs, en 1534 : « [...] estuvo en Sevilla Gonzalo Fernández de Oviedo, quien era ya un importante escritor y bien podía conocer a Miguel de Heredia [...] » (*Auroras* Ospina 32).

à Barcelone, après les Indes, et il a également rencontré Pietro Bembo à qui il a demandé et recommandé d'accueillir son messager, le narrateur, quand celui-ci serait arrivé à Rome. Ainsi, le narrateur se présente comme l'émissaire de la nouvelle de l'existence de l'Amazonie : « [...] y mi llegada con la carta de Oviedo me hizo sentir como el primer mensajero de un mundo » (Ospina, *El país de la canela* 302).

La figure d'Oviedo est présentée comme un exemple et un symbole. C'est ainsi que Jugé l'évoque quand il affirme qu'Ospina réécrit la vie de ce poète de manière extraordinaire, au point de presque s'excuser de ne pas lui consacrer un roman¹²⁷. En effet, le narrateur fait référence à Oviedo comme à son « maestro » : « [...] no puedo dejar de exaltarme recordando a mi maestro, que a estas horas sigue escribiendo sus historias sin fin en la gran fortaleza [...] » (Ospina, *El país* 281). Il raconte d'ailleurs sa dernière rencontre avec lui avec une grande familiarité et affection : « Me abrazó sabiendo que era por última vez, verdaderamente conmovido y se despidió de mí para siempre » (282). Il se remémore également son enfance à la bibliothèque d'Oviedo : « La segunda ciudad que recuerdo también me llegó en las palabras: era la descripción de la Roma imperial que había leído en los libros de la biblioteca de Oviedo » (291).

L'image d'Oviedo se lit aussi de manière fragmentaire dans la trilogie. L'histoire officielle nous offre, en effet, une autre facette du chroniqueur qui n'est pas mentionnée dans l'œuvre. Il s'agit d'un chroniqueur « codicioso cínico » et « opresor de los indios », comme le décrivent Bartolomé de las Casas et Hernando Colón (Denisova 208). En effet, la réputation d'« opresor de los indios » s'est faite ou s'est amplifiée au moment du refus du plan de pacification des indiens (208) proposé par de Las Casas. Contrairement à l'image d'un serviteur exemplaire de la Couronne dont l'attribution se trouve dans ses propres écrits, il se décrit lui-même comme un historien fiable et une personne exemplaire en plus d'être aimé et apprécié des monarques.

Kohut situe Gonzalo Fernández de Oviedo au même rang que Bartolomé de las Casas et que Pedro Cieza comme les auteurs de chroniques « fundacionales » (Kohut 28) qui avaient une certaine conscience historique¹²⁸. Ospina souligne également la valeur historique des œuvres de fray Pedro Simón, de fray Lucas Fernández Piedrahita, de Gonzalo Fernández de Oviedo,

¹²⁷ « *El País de la Canela*, réécrit sa vie presque de façon extraordinaire » (Jugé 245), il ajoute ensuite : « Cependant, quand William Ospina écrit que la vie de Gonzalo Fernández de Oviedo mériterait un roman et s'excuserait presque du rôle secondaire du chroniqueur dans son propre roman, nous pensons en fait qu'il veut l'élever au niveau de l'exemple et du symbole » (245).

¹²⁸ Kohut inclut dans la liste Pedro de Mártir de Anglería, Francisco López de Gómara et Bernal Díaz del Castillo (Kohut 28).

de Pedro Cieza de León. (Ospina, *Ursúa* 490). Nous signalons aussi Alonso de Ercilla, figure importante car elle est une source d'inspiration de Castellanos et parce qu'elle apparaît dans le récit.

2.2.3.2. Alonso de Ercilla

Dans le quatorzième chapitre de *La Serpiente sin ojos* (2009), Alonso de Ercilla apparaît dans l'histoire¹²⁹ : « Entre los funcionarios de la corte, que venían con el nuevo virrey hubo uno en el barco que casi no traté » (Ospina, *Serpiente* 134)¹³⁰. Il s'agit du voyage de retour du narrateur en Amérique avec le marquis et sa cour. Ercilla est décrit dans le récit comme quelqu'un de « reservado y acaso demasiado orgulloso » (134). Cette description coïncide avec l'image qu'Ospina montre du chroniqueur madrilène dans *Auroras de sangre* et qu'il oppose à celle de Castellanos tout au long de l'essai.

La vision que l'homme de lettres colombien offre d'Ercilla –même s'il admet qu'il a précédé et inspiré Castellanos pour écrire son œuvre sous forme de poème– contrecarre cette figure fondatrice. Certains traits esquissés laissent entrevoir un chroniqueur orgueilleux, opportuniste et quelque peu narcissique¹³¹. L'image de l'auteur de *La Araucana* (1569), exposée par Ospina, contraste avec celle de Juan de Castellanos dans laquelle abondent les éloges¹³². Par exemple, Castellanos est dépeint comme un chroniqueur modeste et marginal qui n'a rien à voir avec le pouvoir (Ospina, *Las auroras* 117) au contraire d'un Ercilla qui publie son œuvre dix ans après l'avoir écrite dans des conditions d'opulence : « [...] ya a salvo y ya rico, en la primavera de las cortes de Europa » (Ospina, *Las auroras* 95) ; un Castellanos qui ne lutte pas pour son prestige (117) et un Ercilla qui, contrairement à lui, est rentré en Espagne et a fait partie de ceux qui ont joui de la diffusion de leurs œuvres grâce à leur influence dans les cours (96) ; un Castellanos qui ne se dispute pas pour la gloire de l'Espagne (117) contrairement à l'histoire officiellement connue selon laquelle Ercilla se concentre sur les indigènes et élève leur rébellion contre les Espagnols transposant la tradition grecque et romaine; Ospina signale que, de la

¹²⁹ Ercilla : Né à Madrid, Couronne de Castille, le 7 août 1533 et mort le 29 novembre 1594, le poète a participé à la guerre de Arauco, de 1557 jusqu'à la fin de l'année 1558 quand un combat avec Juan de Pineda lui a causé des blessures et l'a condamné à mort (Denisova 196).

¹³⁰ La scène reproduit le voyage d'Ercilla en qualité d'accompagnant du nouveau gouverneur de Chile, Jerónimo de Alderete, qui est mort à Taboga, donnant au Vice-roi du Pérou, mandataire du narrateur la licence pour confier la tâche alors vacante à son fils don García.

¹³¹ Denisova affirme, pour sa part, qu'Ercilla expose dans son œuvre une vision de l'indigène venant de Las Casas : « gente inocente, primitiva, bondadosa » (Denisova 196).

¹³² *La Araucana* (1569) est la première œuvre consacrée au Chili qui a été accessible au public (à l'époque, les rapports restaient dans les archives) et qui a été écrite entre les batailles.

même manière, Ercilla a exalté les Espagnols : « [...] en el mismo estilo de estrofas heroicas cantó las proezas de los españoles que sometieron a la Araucania chilena [...] » (90).

Le poème d'Ercilla est si important que, d'une certaine façon, il a influencé la construction de l'histoire du Chili d'un point de vue européen, puisque le Chili s'est fait connaître en Europe grâce à Ercilla. Même Neruda l'a appelé l'« inventor de Chile » (cité dans Denisova 197). Enfin, Ospina reproche à Ercilla de trop chercher la gloire et la renommée en revendiquant le rôle principal (Ospina, *Las auroras* 117) ainsi que de n'avoir que brièvement séjourné en Amérique. Il lui reproche également sa condition de privilégié vivant toujours près du pouvoir. Ainsi, avec sa trilogie, Ospina souligne la valeur de Castellanos, en revendiquant sa figure par rapport à celle d'Ercilla.

Malgré les traits qui sont attribués à Ercilla dans *Las auroras de sangre* et dans *La serpiente sin ojos*, on met en évidence la prévalence du poétique sur l'historique dans son œuvre et on admet son importance comme source d'inspiration pour Castellanos : « Si Castellanos después ha tomado la decisión de cantar en endecasílabos y en octavas reales [...] es porque habiendo conocido el poema de Ercilla se dijo que todos estos hechos merecen perdurar » (Ospina, *La serpiente* 134). La véracité de ce fait se confirme dans *Auroras de sangre* (1999) où Ospina affirme que, grâce à l'épopée d'Ercilla, Castellanos a été encouragé à écrire son long poème : « Fue la belleza de esa obra, y la insistencia de sus amigos, lo que decidió a Castellanos a darle a su memorial la forma de cantos escritos en octavas reales » (*Las Auroras*, Ospina 52) et à écrire *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847).

2.2.4. *Elegías de varones ilustres de Indias*: l'hypotexte de la trilogie

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, *Elegías de varones ilustres de Indias* est l'un des principaux hypotextes de la trilogie. Les trois romans découlent effectivement de la dernière élégie (*Elegía XIV*) de la première partie du long poème.

Dans la première partie, chaque élégie contient entre un et sept chants, amplement complétés dans la trilogie et pourvus de détails, créant ainsi un récit préliminaire et postérieur aux événements racontés par Castellanos. Nous pouvons observer, par exemple, la façon dont la première strophe de *Canto segundo de la Elegía XIV* devient un récit de plusieurs pages :

Canto segundo de la Elegía XIV:

Donde se da á entender quién era Pedro de Ursúa y su descendencia, con otras cosas á la historia convinientes
Siempre suelen venir acompañados
Los jüeces y los gobernadores
De deudos, de parientes y criados,
Entre los otros yugos que sostuvo
El orbe de las Indias de occidente,
Un Miguel Diaz Armendariz hubo
Que trajo seis gobiernos juntamente;
Y en este nuestro nuevo reino tuvo
Un mozo generoso, su pariente,
Pedro de Ursúa fué su propio nombre,
Que siempre mostró sello sin ser hombre (Castellanos 156).

Cette strophe se trouve contenue dans les cinq premiers chapitres d'*Ursúa* (environ 96 pages). Pour les vers « *Un Miguel Diaz Armendariz hubo/Que trajo seis gobiernos juntamente* », la trilogie crée et recrée une série d'événements précédents, comme l'apparition de Miguel Díez de Aux, un parent fictionnel qui parle pour la première fois du Nouveau Monde à Ursúa. Contrairement à ce que raconte Castellanos, Ursúa n'arrive pas en Amérique avec Armendáriz, mais ce dernier apparaît comme le salut pour Ursúa qui était arrivé avec une lettre illégitime. Dans l'angoisse, Ursúa reçoit une lettre de sa mère, Leonor Díaz Armendáriz, qui lui raconte qu'un frère à elle vient d'être nommé *juez de residencia* pour faire appliquer les nouvelles lois des Indes. Il devait, en particulier, juger Pedro de Heredia, Alonso Luis de Lugo, Sebastián de Belalcázar et Pascual de Andagoya :

El título del viejo Díez de Aux había resultado ser una fábula. Pedro Ursúa leyó con alivio que, esta vez sin duda alguna, el hermano de su madre, Miguel Díez de Armendáriz, un jurista brillante [...], había sido asignado por sorpresa a uno de los cargos más exigentes de aquel tiempo: juez de residencia encargado de cuatro territorios distintos (Ospina, *Ursúa* 57).

Castellanos parle de six gouvernements ensemble là où Ospina ne parle que de quatre. Le récit de la trilogie examine chaque détail des vers : la nomination d'Armendáriz comme juge, par exemple, en plus d'être couverte par une description biographique, comme introduit dans le quatrième chapitre d'*Ursúa*¹³³, va jusqu'à des recherches sur le terme « Juez de residencia » qui occupent deux pages : « Ursúa se apresuró a averiguar en qué consistían los juicios de residencia [...] “Un juez”, siguió Lorenzo, “es revisor de sangres y de predios, calibrador de minas, guardián de los quintos reales, repartidor de encomiendas” [...] » (59).

¹³³ « Miguel Díaz de Armendáriz había visto la luz en Pamplona en 1507 » (65).

La trilogie raconte que Pedro de Ursúa est arrivé avant Armendáriz sur les terres américaines. Le troisième chapitre du premier récit est introduit par une phrase mélancolique et percutante du narrateur : « ¡Qué no daría yo por ver ese Perú al que llegó Ursúa en 1543! » (Ospina 51). Le narrateur se réfère à un Pérou divisé non pas entre les Incas puisque tout était déjà pillé mais entre les Espagnols eux-mêmes qui se disputaient les titres et mijotaient des vengeances ; et la rumeur de nouvelles lois, qui favorisaient les indiens plutôt que les humiliations des Espagnols, planait dans cette atmosphère de division ; la phrase semble refléter le déclin rapide des civilisations qui existaient avant l'occupation espagnole. Il y a également une strophe qui concerne la description d'Ursúa :

*Un mozo generoso, su pariente,
Pedro de Ursúa fué su propio nombre,
Que siempre mostró sello sin ser hombre (Elegías 156).*

Le premier chapitre du premier roman décrit quelques traits très visuels de Pedro de Ursúa : « Apenas le asomaba en la cara una pelusa de cobre » (22)¹³⁴. Puis il ajoute : « No había cumplido diecisiete años y era fuerte y hermoso cuando se lo llevaron los barcos. Tenía el mismo nombre de la tierra que sería suya, en las colinas nevadas de Navarra » (Ospina, *Ursúa* 21). Ospina se sert de cet élément pour explorer et décrire ce qu'aurait pu être ce passage de l'enfance à l'âge adulte, ce qui a également été le cas de Castellanos et d'autres venus d'Espagne en pleine puberté. Ainsi, dans le deuxième chapitre d'*Ursúa*, est racontée la première expérience sexuelle du protagoniste avec une prostituée, dans une auberge, à Burgos : « Una mujer de silueta magnífica [...], lo llevó de la mano por los últimos pasadizos de la noche, y lo dejó [...] casi sin placeres de su virilidad confirmada » (38). Ses autres traits sont néanmoins ambigus tout au long des récits, cette ambivalence est d'ailleurs mentionnée dans *La serpiente sin ojos* : « [...] a pesar de su juventud y de sus modales refinados, estábamos ante un hombre implacable que había librado cuatro guerras salvajes » (Ospina, *La serpiente* 73).

Dans la troisième strophe du *Canto segundo*, Castellanos dit au sujet de la fondation de Pampelune :

*Y ansi, con el valor de su persona,
Y entre valientes indios y arriscados
Pobló ciudad a quien llamó Pampelune,*

¹³⁴ Voir l'iconographie de Pedro de Ursúa dans les annexes.

*Cuyos campos y rios son dorados:
Vile hacer à la real corona
Otros muchos servicios señalados [...] (157).*

Ne manquant pas de détails et de digressions, le même événement est raconté sur deux pages dont nous extrayons ici un fragment :

Nous remarquons dans *El país de la canela* trois versions de la narration : celle de Castellanos, celle d'Ospina commentant celle de Castellanos dans *Auroras de Sangre* et celle du deuxième roman. Castellanos nous raconte, dans la strophe suivante, l'ambitieuse expédition menée par Gonzalo Pizarro :

*Pasados eran ya los quince cientos
Y cien lustros de santa parentela,
Cuando gente de grandes pensamientos
Con Gonzalo Pizarro se desvela
En dar mas luz à los descubrimientos
De tierra que nos da nueva canela,
E oro y plata, de que la cudicia
Daba generosísima noticia (157).*

Dans *Auroras*, Ospina commente la cinquième strophe en insistant sur l'hostilité du territoire: « El río acrecentaba su caudal, se ensanchaba y se hundía entre espaciados boscajes. Bajo una lluvia continua » (Ospina, *Las auroras de sangre* 351). Ce commentaire fait référence à la strophe suivante :

*Orilla deste rio montiiosa
Hacia pues Pizarro su jornada,
Tierra mal asombrada de lluviosa,
Por una parte y otra mal poblada;
Y a veces la montaña (cité dans Ospina, *Las auroras* 351).*

Dans *El país de la canela*, au sixième chapitre et sur six pages, le narrateur raconte comment Gonzalo Pizarro a appris l'existence présumée du pays de la cannelle à travers le récit de quelques indigènes de la cordillère à qui il avait donné à boire un peu de cannelle. Dans le chapitre suivant, une légende inca est introduite, expliquant que l'une des raisons de la chute des Incas était due à la division interne qui existait. Atahualpa a été enterré à Cajamarca par Pizarro et, ensuite, ses sujets l'ont déterré pour répandre son corps dans toute la région et c'est ainsi que commence le récit de la quête du pays de la cannelle, à Quito. Le narrateur rencontre

un vieil homme qui l'avertit qu'un tel pays n'existe pas, que sur ces terres, il n'y a pas d'endroit où tous les arbres sont identiques ; le destin de l'histoire est donc déjà révélé au narrateur.

Le titre du roman suivant est également annoncé quand le serpent maître du monde, le serpent sans yeux, est mentionné.

[...] detrás de las montañas lo que estaba era el reino de la gran serpiente, pero ni siquiera los indios conocían su extensión [...] la serpiente dueña del mundo no tenía ojos, de manera que nadie podía saber dónde estaba su cabeza ni dónde su cola, y que por eso iba a veces hacia un lado y a veces hacia otro (Ospina, *El país de la canela* 80).

Le huitième chapitre offre des détails sur la vie et l'origine de Gonzalo Pizarro et sur comment l'expédition à la recherche de la cannelle est partie de Quito : 240 hommes, dont le narrateur, 100 officiers à cheval, 140 soldats à pied à la tête de 4000 indiens, 2000 lamas et 2000 chiens de chasse engraisés et dressés à dépecer bêtes et hommes. Le chapitre se termine sur une image effrayante : « Tú no sabes lo que era aquello, y yo no quisiera repetirlo nunca. Los perros furiosos, los perros hambrientos...el eco interminable de sus ladridos...sólo los aguaceros a veces lograban atenuar en los montes el estruendo infernal de los perros » (Ospina 93).

Nous tenons à souligner la construction du brigantin pour l'expédition à la recherche du pays de la cannelle qui a également été représenté dans quelques gravures¹³⁵. Dans *Elegías*, Castellanos chante ce fait de la façon suivante :

*Pues para que mejor se conociese
Del río lo que estaba más poblado,
Un bergantín mandó que se hiciera
Con escogida gente preparado* (Castellanos 157).

Ospina commente ainsi la strophe dans *Auroras* : « Todavía entonces los españoles pensaban que en los trópicos era posible encontrar, como en Europa, bosques de una sola especie » (Ospina, *Las auroras* 352)¹³⁶.

Finalement, tout le roman de *La serpiente sin ojos* raconte le *Canto Tercero* qui débute avec le thème de l'amour et de la guerre :

¹³⁵ Voir les annexes.

¹³⁶ Ospina a fait référence à cette circonstance de l'écosystème colombien dans plusieurs interviews. Voir, par exemple, l'interview avec Juan Maíz dans le *Minuto 20* (Consulter la bibliographie).

*Prenden à Marte redes de Vulcano
En Venus colocado su contento,
Ablándase la mas guerrera mano
Vencida de lascivo pensamiento,
Con mal amor enferma en lo mas sano,
Do quiera causa tierno sentimiento:
Los invencibles y mas fuertes cuellos
Una flaca mujer suele vencellos (164).*

À partir du deuxième chapitre, l'histoire de l'amante métisse de Pedro de Ursúa commence et, dans le quinzième chapitre, le sens des deux derniers vers de Castellanos est souligné quand est raconté comment Pedro de Ursúa et Inés de Atienza se sont connus :

*Los invencibles y mas fuertes cuellos
Una flaca mujer suele vencellos (Canto Tercero 158-159).*

Le narrateur raconte comment Ursúa est tombé amoureux quand il a croisé la belle Inés de Atienza pour la seconde fois : « Era una necesidad tan intensa, que ahora sentía más preocupación y desvelo por ella de cuanto había sentido por la expedición » (Ospina, *La serpiente* 142). Le poème « Canción del enamorado » clôt le chapitre et marque le début de l'élément romantique de la trilogie. L'élément poétique du dernier roman est peut-être le plus concomitant avec l'œuvre de Castellanos. Cependant, la poésie est un élément présent dans toute la saga.

3. Le romantisme et la trilogie

Bien que *La serpiente sin ojos* soit le seul récit qui contienne un poème à la fin de chaque chapitre, l'ingrédient poétique est omniprésent et se manifeste de diverses façons dans la trilogie. Tout au long de l'histoire, la narration est construite sur une esthétique soignée de la langue qui, comme nous l'avons déjà constaté dans la première partie, a généré une certaine division parmi les critiques, soit du fait de son excessive présence qui coupe l'efficacité narrative soit, au contraire, à cause de son caractère exceptionnel grâce à l'élément poétique.

La poésie semble, en effet, être le principal mécanisme utilisé pour l'élaboration des histoires dans la narration¹³⁷.

Cet élément poétique est imprégné de romantisme, ce qui n'est pas une nouveauté chez Ospina qui n'a jamais caché sa préférence pour ce mouvement, dès ses débuts en tant qu'écrivain : « Desde mis veinte años, la lectura de Hölderlin me llevó a un sentimiento profundo de la necesidad de lo divino, que está presente desde entonces en lo que escribo, menos como una certeza que como una pregunta. » (Ospina, *Los altos hornos* paragr.15). En fait, en 1993, l'auteur a écrit l'essai *Los románticos y el futuro* qui s'est vu condensé, plus tard, dans *Es tarde para el hombre* (1994), *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994) et, ensuite, dans le roman *El año del verano que nunca llegó* (2015) qui raconte les expériences de Lord Byron, Marie Shelley (1797-1851), Percy Bysshe Shelley et John William Polidori à la Villa Diodati où Frankenstein et le Vampire ont vu le jour pour la première fois.

À travers ses essais, l'auteur expose les cultures occidentales avec Hölderlin, Novalis, les personnages de *El año del verano*, Rimbaud, Baudelaire, Dickinson, Wolf, Faulkner et Whitman¹³⁸. En observant ce parcours littéraire, il paraît inévitable de se demander quel intérêt trouve un auteur colombien à parler d'un mouvement esthétique si lointain tant au niveau temporel que géographique. Montoya qualifie cette voie, prise par Ospina, d'étrange :

Es comprensible que los románticos latinoamericanos hayan tenido esa visión del paisaje. La estética de su tiempo lo exigía. Pero es un extraño [sic] que un autor de inicios del siglo XXI continúe este idílico y acartonado rumbo (Montoya 118).

L'auteur colombien n'a pas seulement écrit des essais et des articles de journaux¹³⁹ au sujet du romantisme mais il semble, qu'il veuille extrapoler ce mouvement européen en Colombie ; son essai « Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al

¹³⁷ Jugé en conclut ceci au sujet du ton poétique de l'œuvre : « Celle qui conquiert réellement n'est ni l'épée, ni la loi, c'est la poésie. Dans la trilogie de l'Amazone, il s'agit en effet de conquérir poétiquement le monde » (Jugé 451).

¹³⁸ En ce qui concerne l'Espagne, l'auteur affirme : « Mi conocimiento de Byron había comenzado en Cali, junto a los guaduales de la avenida Guadalupe, en una tarde de hace treinta años. Allí, Estanislao Zuleta me confió su asombro de que España, que no tuvo en realidad un romanticismo, hubiera inspirado en cambio a todos los románticos » (Ospina, *El año del verano*, 37).

¹³⁹ Voir, par exemple, l'article « Bolívar y el romanticismo » (20 juin 2009) : <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/william-ospina/bolivar-y-el-romanticismo-column-146825/>. Consulté le 30 mars 2021 et « Detrás de aquel rostro » (22 juillet 2018) : <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/william-ospina/detras-de-aquel-rostro-column-801437/>. Consulté le 30 mars 2021.

desarrollo » (2004)¹⁴⁰ le prouve puisque l'auteur tente d'y établir des liens entre la poésie de l'Allemand et l'un des mythes de cette communauté indigène.

Une autre manière de transposer ce mouvement dans le contexte colombien peut se faire à travers la figure du héros romantique. En effet, le poète est aussi primordial que la poésie dans la saga, comme le sont les poètes dans les essais d'Ospina, dans lesquels leurs vies, leurs regards et leurs questions sur l'existence dans le monde sont le fil conducteur de leurs réflexions. Dans « Los románticos y el futuro », par exemple, il évoque les expériences de ces artistes comme une « actitud vital »: « [...] el romanticismo no fue una mera escuela pictórica, un movimiento poético o musical, sino [...] una manera de asumir el mundo y nuestra presencia en él » (*Es tarde para el hombre* 6). En fait, au travers du narrateur se cristallise la grande connaissance et l'admiration de l'Europe où il n'est pas né mais envers laquelle il ressent une forme d'appartenance: « Yo sabía más de Europa que él, y Ursúa se asombraba de que me parecieran importantes y significativos tantos sitios y nombres que para él no tenían sentido alguno » (Ospina, *Ursúa* 232). Enfin, tout comme le romantisme ne peut se passer de l'histoire et de la politique, Ospina ne peut pas non plus ignorer ces aspects pour affronter les séquelles progressistes d'une postmodernité latino-américaine face à un romantisme influencé par la nature du continent américain.

Enfin, l'ingrédient romantique, dans la trilogie, se distingue des épigraphes à la configuration même de l'œuvre. La distribution des chapitres de la narration est soigneusement conçue comme une architecture dantesque qui cristallise la prépondérance du poète florentin dans l'œuvre d'Ospina et l'épigraphe d'*Ursúa* est un fragment des mots d'Emily Dickinson. Cependant, le romantisme s'apprécie non seulement dans la configuration des romans, la présence de poètes romantiques et du mythe mais aussi dans l'arbitraire et dans l'incarnation d'un patriotisme et d'un nationalisme belligérant, symbolisé par des héros qui meurent pour leurs patries et la magnificence de la culture européenne.

Le premier élément du romantisme que nous pouvons distinguer dans notre étude du point de vue formel est la distribution de la saga qui paraît être une référence à *La Divine Comédie* (1324). En effet, chaque roman contient trente-trois chapitres, tout comme Dante récite trente-trois chants dans chaque royaume¹⁴¹. L'œuvre de Dante a été cruciale pour les romantiques. Stendhal a affirmé, en 1823, que Dante est le poète romantique par excellence (Vaillant, *Le*

¹⁴⁰ Voir annexes.

¹⁴¹ En effet, dans *Ursúa*, Dante Alighieri est mentionné, au chapitre quinze ; dans *El país de la canela*, il est mentionné à quatre reprises, deux dans le chapitre vingt-sept et deux dans le chapitre vingt-neuf.

romantisme 147) ; des années plus tard, à partir de 1830, l'œuvre de Dante devient populaire et les traductions se multiplient :

[...] citer en italien ou paraphraser en français les expressions tirées de la *Divine Comédie* [...], s'identifier plus au moins explicitement à l'exilé florentin, ériger la femme aimée en nouvelle « Beatrix » deviennent autant des traits caractéristiques de la poésie romantique [...] (149).

L'empreinte d'Alighieri sur les romantiques en a fait l'une des figures principales du mouvement. On trouve des allusions à son œuvre, et notamment à l'aspect macabre de l'enfer, chez Stendhal (1783-1842), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Alfred de Vigny (1797-1863), Victor Hugo (1802-1885), Alfred de Musset (1810-1857), Théophile Gautier (1811-1872), Honoré de Balzac (1799-1850), Eugène Delacroix (1798-1863) et Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) (149). Dans l'article « Un romantisme dantesque », Thomas Renard analyse la prépondérance du poète chez les romantiques et signale Mme de Staël comme l'instigatrice de l'admiration des romantiques pour Dante, en France, grâce à *Corinne* (1807) : « Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongea son génie dans le Styx pour aborder l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrits » (cité dans Renard 5).

Dans la trilogie, la présence dantesque prend différentes formes ; l'une d'entre elles est la configuration de l'œuvre. Casanova Marrón aurait évoqué quelques parallèles de l'espace et des narrateurs dans « Maneras de navegar con William Ospina » :

Como Dante en su senda, el narrador de las novelas de Ospina está sujeto continuamente a los panoramas, los sonidos, los olores, los sabores y los tactos de lo más inesperado que se revela en su peregrinaje. Y en ese rumbo, llaman la atención las proporciones que se establecen entre la construcción del mundo versificado en el florentino y la arquitectura del orbe narrativo en el colombiano: « Infierno », « Purgatorio » y « Paraíso », como se recordará, están repartidos inexcusablemente alrededor del número 3 [...] (Marrón Casanova, para gr.3).

3.1. La Divine Comédie

Dans l'œuvre de Dante, le chiffre 3 a une fonction symbolique en raison de sa présence dans la construction du poème. L'œuvre d'Ospina semble s'efforcer d'établir cette même fonction car

il est, en effet, possible de faire certains parallèles ou références au poème¹⁴². Chez Ospina, les grands thèmes de ses trois romans sont : la guerre (et/ou le pouvoir), le voyage et l'amour, respectivement dans cet ordre, ce qui nous permet d'établir un parallèle avec les trois sphères qui entourent le monde dans le poème de Dante : le feu, l'eau et l'air. *Ursúa*, le roman de la guerre et du pouvoir, reflète l'esprit destructeur et transformateur du feu ; *El país de la canela* est un parcours par l'eau à travers le voyage sur le fleuve Amazone et *La Serpiente sin ojos* est la voix éthérée et presque invisible des indigènes dont le récit peut seulement s'exprimer à travers la poésie, il est comme la sphère de l'air. Bien que la configuration de la trilogie comporte une architecture inspirée de la *Divine Comédie*, le poète florentin et son périple nous permettent d'établir des parallèles avec le narrateur.

Pour Ospina, Dante est un poète errant à travers des mondes et des légendes ; c'est ainsi qu'il le définit d'ailleurs dans le titre d'un article : « El retrato de un hombre y sus peregrinaciones tatuado a la vez de mundos y leyendas » (*El Espectador*, 7 de febrero de 2021). Dans la trilogie, l'errance du narrateur dans un monde de mythes et de légendes européennes et américaines, en quête de sa propre identité, fait aussi de lui un pèlerin. En outre, les deux poètes assistent également à l'effondrement d'un monde et à la naissance d'un autre. Dans le cas de Dante, son errance s'ouvre vers une renaissance, c'est « un viaje minucioso al orden mental de su tiempo » (Ospina, *Universidad Nacional* sect.14) ; le narrateur, pour sa part, vit la transition dans sa propre chair avec son père maure, sa mère indigène, son précepteur espagnol et son foyer : l'Amérique. Les deux poètes coïncident en ce qu'ils sont tous deux à mi-chemin entre fiction et réalité, entre deux époques et entre un effondrement et un commencement.

D'autre part, l'égarément du poète dans une forêt sombre est un élément commun aux deux œuvres. Chez Dante, la forêt reflète un mythe chrétien menaçant ; tout ce qui est sensoriel, terrestre et naturel est indigne de l'Église ; les poètes qui abritent l'enfer sont, en fait, ceux qui ont essayé de modifier ce mythe (sect.15). Dans la trilogie, l'égarément dans une jungle hostile peut être interprété de deux manières : dans la première, le narrateur à dimension espagnole montre, à travers *Ursúa*, une Amérique de terres non seulement adverses mais aussi hérétiques,

¹⁴² À l'occasion de la commémoration des sept cents ans de la mort de Dante Alighieri, Ospina a publié trois articles : « Siete siglos de un sueño » (I) et (II) (7 et 14 février 2021) : <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/william-ospina/siete-siglos-de-un-sueno-i-column/>. Consulté le 10 octobre 2021, « El retrato de un hombre y su peregrinación » (7 février 2021) : <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/william-ospina/william-ospina-el-retrato-de-un-hombre-y-su-peregrinacion-tatuada-a-la-vez-de-mundos-y-leyendas-column/>. Consulté le 10 octobre 2021. Il a également participé au séminaire pour l'Université Nationale de Colombie avec « Dante y nosotros » : https://bogota.unal.edu.co/eventos/actualidad/seminario-dante-y-nosotros/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=a34462c29f97eac6ac67aa27b882c7e4. Consulté le 10 octobre 2021.

et, dans la seconde, son errance transcendantale à travers l'expérience poétique commence avec une descente spirituelle à la recherche de son identité et se termine en trouvant ce qu'il cherche dans ses racines indigènes.

Ursúa pourrait être interprété, sous divers angles, comme le premier espace exploré par le poète, une sorte d'enfer physique et transcendantal vécu à travers tous les personnages de l'œuvre. *El país de la canela* est un espace intermédiaire et *La serpiente sin ojos* met en évidence l'alliance entre les indigènes et l'organisation cosmique aussi complexe que celle qu'établit Dante dans le dernier cercle. Nous tenons également à souligner l'allusion aux mythes gréco-romains. Dès le premier chapitre, les bêtes mythologiques sont présentées au jeune navarrais à travers le récit de son oncle, Miguel Díez de Aux, qui lui montre un nouveau monde de tigres affamés et d'énormes reptiles (*Ursúa* 29) ainsi que de fauves à la langue longue auquel s'attachaient les fourmis ainsi que de serpents au fond des lacs en ligue avec le tonerre (47). Dans le premier chapitre, nous pouvons voir cette sorte de nostalgie médiévale avec la mélancolie de Pedro de Ursúa quand il contemple les images d'un monde fantastique vécu par ses ancêtres : « [...] antes de que los bandos de Corbis y de Orsúa, [...], se disputaran los reinos que alientan a la sombra de los Pirineos y la gruta mágica donde Hércules buscaba en vano a la ninfa Pirene » (32).

Quelques images et sons de l'enfer sont également révélés au deuxième chapitre de ce premier roman quand les indigènes sont décrits comme des démons représentés dans les flammes : « [...] cuando se alzan en selvas de plumajes y en estruendo de cascabeles para la rebelión, criaturas de estirpe de los demonios. De esos demonios que España aprendió a temer a la luz de unas hogueras » (43). Dans le treizième chapitre, la figure de Cancerbero apparaît à travers les jaguars ; dans la scène, ils sont présentés comme une partie du cortège de la nouvelle arrivée dans la jungle, María Carvajal, épouse de Robledo, dont la beauté et la somptuosité s'accordent parfaitement avec la jungle : « [...] muy adecuada para su indumentaria de reina de otro mundo. Venía convencida de que las Indias tenían para ella algo equivalente a su vida lujosa en la corte » (201). Cependant, l'apparition de ces créatures rompt l'harmonie décrite dans la scène : « [...] las alfombras fueran de musgo, las columnas palmeras inmensas, los salones selvas resonantes y los cancerberos robustos jaguares » (201). En effet, leur irruption dans la scène transforme cette image de royauté en une figure démoniaque.

El país de la canela pourrait être interprété comme le purgatoire en raison de la réflexion et de l'expiation du poète. Pour lui, ses pérégrinations en enfer doivent être racontées afin de dissuader Ursúa de prendre le même chemin et, finalement, comme Virgile avec Dante, il finit

par l'accompagner. Les péchés se manifestent dans les figures de Pedro de Ursúa, qui incarne l'orgueil et la luxure, de Pizarro, pour la jalousie et la colère, et des conquistadors, qui ont comme facteur commun l'avarice et la brutalité, notamment. La vanité qu'incarne Ursúa se manifeste surtout au huitième chapitre d'*Ursúa* quand, dans un geste d'arrogance exacerbée, il a arraché le bâton de commandement au capitaine Luis Lancho et qu'il est devenu le plus jeune dirigeant de la conquête : « [...] con gestos ostentosos de gran señor [...], una capa orlada de granate, y una cruz de zafiros en el pecho [...] sin explicar nada ni alterar su gesto, le arrebató de las manos la vara de justicia [...] » (Ospina 134).

Selon le livre, la colère de Pizarro provient de sa lignée : « [...] todos en su familia tenían propensión a la cólera [...] » (Ospina, *El país de la canela* 123). Le douzième chapitre décrit de manière sensorielle la façon dont cette colère, qui génère chaos et images dantesques, se déchaîne : « [...] quería quitarse el calor como si fuera un traje; parecía en su ira uno de esos picados de flecha que quieren quitarse también el pellejo [...] » (125) ; « Baste decirte que el primer perro que vimos traía una mano mutilada en las fauces. » (127). Plus loin, le narrateur revivra l'une de ces images : « [...] yo conservaba nítido el recuerdo del perro oprimiendo con los colmillos la mano reventada de un hombre » (139) ; « Todo en aquellos limos era resbaloso y estaba vivo, a veces en el aire se formaba un cuerpo espeso y zumbante, un animal hecho de animales, un enjambre de insectos diminutos formando un volumen [...] » (125). Dans ce chaos généré par la colère de Pizarro, un de ses soldats évoque l'enfer : « Capitán: ¿no le bastó con traernos al infierno? », admettant néanmoins qu'ils étaient eux-mêmes les démons de cet enfer : « ¿Tenemos que convertirnos en demonios también? » (127).

Dans *La serpiente sin ojos*, il est fait allusion à l'enfer et au paradis : « [...] depositaron los huevos del infierno en las flores paganas del paraíso » (Ospina 14). La recreation d'un monde assujéti par la peur, enseignée par l'Église que décrit Dante, est incarnée par les Espagnols : « Creían buscar el futuro, pero traían las almas llenas de brujas y de duendes [...] » (14). D'autres images dantesques sont évoquées dans les aventures des hommes d'Orellana le long du fleuve, évoquant les condamnés par le péché de gourmandise : « [...] verlos morir de hambres pasadas cuando ya había comida de sobra fue cruel para nosotros » (Ospina, *El país de la canela* 172). La perte des yeux de Pizarro et d'Orellana pourrait aussi être définie comme une sorte d'expiation. Finalement, l'eau, dans *El país de la canela*, est le passage entre deux mondes par lequel les hommes à bord du brigantin vivent toute sorte d'épreuves et établissent un dialogue avec chacun des êtres, qu'ils nomment par des allégories mythologiques grecques pour finalement atteindre le rivage et devenir les découvreurs de cet important fleuve.

Enfin, *La serpiente sin ojos* est peut-être l'allégorie du paradis, ce lieu spirituel que le narrateur a transcendé grâce à l'expérience poétique. Le ciel est représenté comme un espace plein de subtilités que les mortels sont à peine capables de capter, l'amour et le sacré sont le but. Bien qu'Inés de Atienza soit loin de représenter une Beatriz Portinari, l'amour pour elle est le moteur du récit ; en outre, d'une certaine façon, Inés, étant la nièce d'Atahualpa, est sacrée puisqu'elle appartient à une lignée capable d'établir une alliance avec le sacré et l'imperceptible. Dans le dernier roman, il est révélé que la mère d'Inés de Atienza était une princesse Chimú à qui on donne une voix dans le poème « Canción de la hermana de Atahualpa » : « [...] y bajaré hasta ti, para ver otra vez nuestro reino [...] » (Ospina 35).

La rudesse de l'enfer, vécue par les Espagnols dans la jungle, est facile à retenir et à saisir mais la subtilité du sacré ne s'atteint qu'à travers la poésie et la communion entre l'homme et la nature. La fin de la préface du roman est une prière, une sorte de chant rituel qui demande la rédemption : « A ti te invoco, sangre que se bebió la selva, para que alguna vez en el tiempo podamos domesticar estos demonios [...] » (Ospina, *La serpiente sin ojos* 15). Ce dernier roman exalte les mystères de la nature révélés à certaines communautés qui, détruites par la fureur de l'Église qui régnait depuis l'époque de Dante et considérées comme une aberration, ressemblent aux mystères du paradis.

Ospina a trouvé cette alliance de l'homme avec la nature, qui rejette l'époque de Dante et que les peuples autochtones possèdent, chez les poètes romantiques. Enfin, il convient de souligner un autre aspect du romantisme chez Dante et imité par les romantiques : le patriotisme. Renard, par exemple, met en évidence un Dante engagé politiquement envers sa patrie et, par conséquent, un modèle du patriote par excellence¹⁴³. Ce patriotisme se verra reflété non seulement chez les poètes italiens comme Vittorio Alfieri (1749-1803), Ugo Foscolo (1778-1827) et Giacomo Leopardi (1798-1837) mais aussi chez des poètes tels que Byron, Heinrich Heine (1797-1856), Coleridge ou Victor Hugo lui-même qui auront Dante comme paradigme à suivre (Renard, 6). Dans la trilogie, le patriotisme est personnifié dans la fidélité des conquistadors envers la Couronne espagnole.

Enfin, Ospina a toujours exprimé son attrait pour ces poètes : « [...] siempre he sido un buen lector de los poetas románticos y siempre me ha interesado mucho el romanticismo como movimiento artístico y también como espíritu vital de una época [...] » (*Casa*, sect.15). Néanmoins il est pertinent de souligner un autre point de vue. Legros Robert constate qu'on a

¹⁴³ « [...] (il se battit du côté des guelfes lors de la bataille de Campaldino en 1289) et qui du fait de son combat pour la liberté fut rejeté de sa ville et mourut en exil » (Renard 6).

une idée extrêmement réductrice du romantisme ; selon le philosophe, il ne se résume pas uniquement à l'idée de l'homme seul face à la nature comme l'illustre le célèbre tableau de Caspar David Friedrich (1818), « Le Voyageur contemplant une mer de nuages » (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*), mais aussi à la notion de culture imprégnée dans le mouvement. Legros nous parle d'une expression nationale incarnée par Karl Maria Von Weber :

[...] dans l'esprit de Karl Maria Von Weber la musique devait être l'expression d'une culture nationale et les romantiques en général et cela tout à fait par opposition par exemple à Mozart [...] les romantiques mettent directement l'accent sur des résonances nationales (Legros, *France culture*, sect.04:37).

L'idée de base des romantiques est l'appartenance à une culture :

[...] depuis la naissance de l'Etat au cours du IV^{ème} millénaire avant Jésus-Christ aussi loin qu'on remonte jusqu'à la fin du moyen âge les modes de vivre ensemble était fondée sur quelques principes par exemple le principe d'hétéronomie (07:30).

Bien qu'il semble très lointain et même discordant, Ospina établit un dialogue très étroit avec le romantisme dans la trilogie. Dans *Ursúa*, par exemple, la présence d'Emily Dickinson introduit la lecture.

3.2.Emily Dickinson

Emily Dickinson apparaît de manière apparemment disruptive dans l'épigraphe d'*Ursúa* : « El marino no puede ver el norte pero sabe que la aguja sí » (Ospina 9). Ce n'est pas la première fois qu'Ospina cite les mots de Dickinson pour commencer la lecture de ses productions : *Es tarde para el hombre* (1994) est le titre de l'un des essais les plus importants de l'auteur de Tolima et il appartient à l'un des vers de l'écrivaine : « Cuando es demasiado tarde para el hombre -fue ella quien lo dijo- es aún temprano para Dios » (Ospina, *Esos extraños* 42).

L'épigraphe est un fragment de la lettre envoyée par la poétesse à l'éditeur Thomas Higginson, en 1862¹⁴⁴. Cette année-là, l'écrivaine avait déjà écrit un ensemble prolifique de poèmes et se sentait suffisamment mûre sur le plan artistique, elle a donc cherché à publier ses

¹⁴⁴La correspondance entre Thomas Wentworth Higginson et Emily Dickinson a eu lieu entre 1862 et 1886.

poèmes. Elle entame donc, une relation épistolaire avec Higginson qu'elle rencontre en personne en 1870 (Eberwein et al, *Reading Emily* 16). Ospina avait déjà fait allusion à cette lettre, des années plus tôt, dans l'un de ses essais. En effet, le chapitre intitulé « Emily Dickinson un exilio interior », contenu dans l'essai *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994). L'allusion à *Exilio interior* n'est pas nouvelle, Ospina l'avait déjà utilisée comme titre d'un chapitre de l'essai « Aurelio Arturo » (1990). Il attribue cette expression à quelqu'un d'autre sans dire qui: « Además, tenemos que ser leales con Arturo : no sabemos por qué razón nos privó de los muchos otros poemas que pudo haber escrito [...]. La lentitud fue uno de sus instrumentos, y eso que han llamado recientemente “su exilio interior” » (*Aurelio Arturo* 8).

Pour en revenir à Dickinson, Ospina affirme que la lettre était accompagnée de quatre poèmes : « Los firmaba Emily Dickinson, de Amherst, quien quería saber si había vida en sus versos y presurosamente se disculpaba por la molestia » (Ospina 37), voici l'extrait original :

*[...]If I might bring you what I do-not so frequent to trouble you- and ask you if I told it clear-
't would be control, to me -(Eberwein et al, Reading Emily 252).*

La ligne qui suit dans l'épître est l'épigraphe choisie par l'auteur colombien pour commencer le premier roman de sa saga, l'extrait fait, à l'origine, partie des lignes suivantes:

The Sailor cannot see the North-but knows the Needle can- (252).

La lettre donne plusieurs faits sur l'artiste, parmi lesquels sa « figura » d'écrivaine, en effet, la poétesse fait allusion à l'utilisation du pronom à la première personne pour désigner la profession littéraire « [...] Dickinson attempts to leave no possible source of legitimate biography [...] “When I state myself, as the Representative of the Verse- it does not mean me-but a supposed person” » (16). Cela répond au souci de l'éditeur de savoir à quoi ressemblait Emily Dickinson, en effet, dans la lettre qui précède cette épître, Higginson lui demande une description physique, à laquelle elle répond comme suit :

*Could you believe me-without? I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my
Hair is bold, like the Chestnut Bur- and my eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest
leaves- Would this do just as well? (250).*

Pour en revenir à la phrase choisie par Ospina pour son épigraphe, il convient d'expliquer l'interprétation donnée par le critique, la phrase suivante : *The "hand you stretch me in the Dark," I put mine in, and turn away-I have no Saxon, now-* (252) celle-ci fait référence aux remarques de l'éditeur sur les poèmes « There came a Day at Summer's full », « Of all the Sounds despatched abroad » et « South Winds jostle them » dont il dit: « her meter was "spasmodic", allying her with a shool of poets many disdained; her fashioning of liryce, "uncontrolled" » (251).). A cela, la poëtesse répond:

*You think my gait « spasmodic », I am in danger, Sir.
 You think me « uncontrolled », I have no Tribunal...
 Would you have time to be the "friend" you should think I need? I have a little shape
 - it would not crowd your Desk-nor make much Racket as the Mouse, that dents your
 Galleries¹⁴⁵-*

À première vue, l'épigraphe : « El marino no puede ver el norte pero sabe que la aguja sí » semble dissonante par rapport au roman mais, quand on explore l'œuvre d'Ospina et ses investigations poétiques, la présence de l'écrivaine prend tout son sens et ouvre la voie à l'analyse de la manière dont les éléments romantiques se trouvent au sein de la trilogie. L'écrivaine répond à la critique de l'éditeur en lui demandant d'être son « précepteur ». L'allusion à un tribunal et à la nécessité d'une boussole est la manière généreuse et humble de la poëtesse de se faire publier. Higginson, à son tour, la décrit comme « obscure »: « [...] Higginson has called her "Dark" » ce à quoi elle répond en terminant son épître :

*The "hand you stretch me in the Dark,"
 I put mine in, and turn away-I have no Saxon, now-
 As if I asked a common Alms,
 And in my wondering hand
 A Stranger pressed a Kingdom,
 And I, bewildered, stand-
 As if I asked the Orient
 Had it for me a Morn-
 And it should lift it's purple Dikes,
 And shatter me with Dawn! (252).*

¹⁴⁵ Cette partie de la correspondance ne se trouve pas dans son intégralité dans le livre consulté, nous avons trouvé ce fragment dans: <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/l265.html>. Consulté le 24 septembre 2020.

La polysémie de chaque vers de Dickinson permet de multiples lectures mais, en ce qui concerne la phrase choisie par Ospina comme épigraphe d'*Ursúa*, nous soulignons trois interprétations possibles : la première est en rapport avec le voyage intérieur dans lequel le narrateur, le poète et l'auteur lui-même s'apprêtent à se lancer et la seconde avec le dilemme de la publication. Le marin, le nord et la boussole sont des termes qui nous parlent d'une errance et d'un voyage dans l'immensité de la mer qui peut être cet exil intérieur auquel se réfère Ospina et le troisième éventuellement à la critique. Dans l'essai sur Dickinson, Ospina n'explore pas à proprement parler sa poésie mais sur la vie de la poétesse, une femme qui décide de se retirer du monde en vivant recluse dans sa maison et en refusant tout contact avec les gens. Ospina exalte sa relation intime avec la nature et les mystères de l'univers, sa vision de l'humilité, de la mort, de l'enfermement et sa production prolifique de poèmes.

Le narrateur de la saga fait lui aussi ce voyage introspectif à travers ses réflexions, ses vicissitudes, son dilemme identitaire, sa solitude exprimée dès le début du roman : « Tengo historias para llenar las noches del resto de mi vida y busco a quién contárselas, pero esa es mi desgracia » (Ospina, *Ursúa* 16). Les émotions de l'enfance qu'Ospina met en évidence au sujet de Dickinson peuvent également s'observer chez le narrateur quand il revient sur son enfance au moment de son retour sur l'île où il est né et qu'il pleure, mais il fuit précipitamment cette introspection pour se situer de nouveau dans la réalité qui lui convenait : être Espagnol ; en ce sens, le narrateur s'exile de ses origines :

[...] allí lloré de culpa y de impotencia sobre la tumba que ocultaba las queridas reliquias de Amaney, que fue en la vida mucho más que mi nodriza y mi amparo. Después procuré huir de aquel nido en pedazos y de mi juventud desperdiciada, buscar un suelo firme en la otra región de mi sangre (86).

Dans *El país de la canela*, par moments, la contemplation de la jungle et le contact avec les autochtones le rapprochent davantage de ce voyage intérieur qui se conclut, dans le troisième roman, par une communion avec la nature et un désir d'appartenir à une lignée connaisseuse des arcanes mystérieux du monde : « Busqué consuelo en los árboles, en el canto de los pájaros, en la certeza de los parásitos sobre los troncos, y la selva me pareció intocada por esa pesadilla brutal » (Ospina, *La serpiente* 304).

La deuxième interprétation concerne la publication. Au sujet de Dickinson, Ospina met en lumière que le travail du poète n'a pas comme fin ultime d'être publié et peut-être que la découverte des poèmes de l'écrivaine est le reflet de la révélation qu'a ressentie Ospina lui-même lorsqu'il a scruté les vers de Castellanos et lorsqu'il les a rendus visibles :

[...] cuando los hermanos por el dolor recorrieron su cuarto, encontraron centenares de hojas de papel rayadas de composiciones breves que cuidadosamente [Dickinson] había encuadernado y cosido sin pensar jamás seriamente en publicarlas (Ospina, *Esos extraños* 42).

De plus, Dickinson fait partie du répertoire de poètes du romantisme que l'écrivain colombien inclut dans *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994). Parmi eux, il y a Rimbaud, Whitman, Byron, Faulkner et, en particulier, Hölderlin. Le sceau de chacun de ces poètes se retrouve tout au long de la trilogie, parfois de façon plus explicite, comme dans l'épigraphe, d'autres fois de façon plus subtile, comme dans le style.

Montoya, par exemple, met en avant l'influence de Walt Whitman dans l'énumération et leur reproche leur longueur. Cependant, pour Ospina, ce recours est un trait sacré de l'écriture du poète nord-américain : « Hay quienes han dicho que estas “no siempre pasan de catálogos insensibles”. Yo niego esa insensibilidad [...] creo entender el propósito casi religioso que mueve al poeta » (Ospina, « Los cien años de Walt Whitman » 26). Le narrateur de la saga ajoute que les énumérations ont un effet littéraire qui consiste à affiner la perception de la diversité de la nature. Dans la trilogie, cette caractéristique, non seulement de Whitman mais aussi de Dickinson et d'autres poètes du romantisme, est fréquente surtout lorsqu'il s'agit de décrire le territoire colombien. Tout au long de la narration, nous pouvons constater que ces énumérations sont dialectiquement disposées. Observons, par exemple, dans *Ursúa*, le contraste entre la beauté de la nature et ses dangers. La beauté, tout d'abord :

[...] la magnitud de los árboles, el espesor del suelo de hojas descompuestas, las mil criaturas que se mueven por el piso viviente, la frescura del aire lleno de aromas que se cruzan, la travesura de los monos entre las lianas y las inmensas hojas perforadas, y el coro de pájaros de todas las voces que se alza cuando cede la lluvia y los raudales rompen el techo de unas selvas que tienen resonancia de catedrales (*Ursúa* 168).

Puis les dangers:

También antes de los hombres está la crueldad de la vida: el güío que abre la jeta inmensa y atrae con su aliento a los pequeños roedores, la serpiente que engulle al sapo que se hincha para impedirlo, las hormigas que pululan sobre el banquete todavía vivo, el hambre de alas ávidas y de pico sangriento (168).

Enfin, il convient de souligner la relation mystérieuse que la poétesse crée avec la mort dont elle fera la « Maître suprême¹⁴⁶ » et qui sera le fil conducteur de sa quête de souveraineté poétique. La relation avec la mort, le mystère, l'ineffable, est également représentée dans le

¹⁴⁶ On fait référence au poème 280 de la poétesse : « Je perçus des Funérailles dans mon Cerveau » (Vaillant 171).

mythe dans la lignée de la poésie ; dans la trilogie, la diversité des mythes parcourt les pages pour donner une voix aux peuples autochtones à travers eux.

3.3. Les mythes et le symbole : l'incompréhension

S'il y a toutefois une grande quantité de références historiographiques, ethnologiques et anthropologiques dans la narration, Ospina retrouve la volonté de création d'une nouvelle mythologie [*Neue Mythologie*] ou grande renaissance d'une religion comme l'un des projets du romantisme. Le mythe en tant qu'aspect fondamental des cultures universelles est l'un des projets complexes du romantisme¹⁴⁷ : la revendication d'une « nouvelle mythologie »¹⁴⁸. Cette idée, reprise par Schlegel et ensuite par Novalis, Hölderlin et Schelling, ne cherche pas à revenir à la mythologie grecque mais à en créer une nouvelle, selon les termes de Schlegel : « Une grande renaissance de la religion » (Vaillant 511). L'idée naît comme une urgence à une époque moderniste marquée par l'aliénation et l'atomisation provoquées par l'État. L'objectif est de réactiver la notion d'un « tout »¹⁴⁹ : « Cette idée est consubstantielle à celle de liberté » (511), car les événements de la Révolution française et de la Révolution industrielle ont rompu l'unité avec le rationalisme. Le texte *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand* [*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*], attribué à Hegel, dont l'auteur est Schelling et probablement aussi Hölderlin¹⁵⁰, affirme que l'unique moyen de liberté s'appelle « idée ». Hölderlin attribuera à l'État la responsabilité de l'atomisation et de la séparation d'un tout et dira que c'est seulement à travers l'art et l'éducation esthétique que pourra être retrouvée cette unité « [...] car l'art est le fils de la liberté » (512). Les romantiques conçoivent la *poésie* – *mythologie* comme le lien social par excellence cultivé par le culte. Ainsi, le mythique est

¹⁴⁷ Le mythique est une dimension abordée à partir de branches du savoir comme l'anthropologie, l'ethnologie et même la psychanalyse, mais, sur le plan littéraire, son importance apparaît à partir du romantisme.

¹⁴⁸ Alain Vaillant nous rappelle que la création d'une nouvelle mythologie n'est pas un héritage du romantisme : « [...] puisque Herder, prenant acte du fait que l'Allemagne était coupée de sa mythologie, avait déjà, dans un texte de jeunesse intitulé *Du nouvel usage de la Mythologie* [*Vom neuern Gebrauch der Mythologie* 1767], suggéré d'inspirer non certes du contenu, mais du principe de la mythologie des Grecs, comprise par ailleurs comme mise en forme de leurs croyances populaires [...] » (Vaillant, *Le romantisme* 510).

¹⁴⁹ Les termes d'atomisation et d'aliénation « Phénomène d'aliénation-atomisation » sont employés par Vaillant (Vaillant 511).

¹⁵⁰ Vaillant affirme au sujet du texte qu'« [...] on suppose que Hölderlin n'est pas étranger à sa rédaction [...] » (511).

recupéré à travers la littérature comme une réaction et une sorte de résistance face à une société moderniste.

Bien que l'on attribue à Ospina une volonté de créer une identité colombienne : « C'est cette appréhension du mythe en tant que fait culturel qui autorise son utilisation en tant que possible fil d'Ariane dans la construction de l'identité colombienne » (Jugé 425), nous considérons que la récupération mythique d'Ospina des peuples natifs colombiens est liée à une volonté littéraire issue du romantisme, dans laquelle l'aspect du mythe remplit une fonction esthétique et est créé comme un acte de résistance. « La grande renaissance de la religion », comme l'exprime Schlegel, cherche à associer un tout : « La conception moniste de l'univers confond dans ses rythmes l'homme et le monde, le corps et l'âme, identifiés l'un à l'autre » (Gusdorf 247). C'est cette volonté universaliste qu'accueille le romantisme à travers le mythe, qui existe dans toutes les sociétés ancestrales à travers le sacré. La religion, non comme une institution mais comme une alliance entre l'homme et l'ineffable, porte en elle les rites, les louanges les récits fondateurs, la notion de prophétie, le symbole et les chants, entre autres.

Les mythes sont un élément omniprésent dans la trilogie, jusque dans les titres eux-mêmes des deux derniers romans. En effet, *El país de la canela* a été abordé depuis l'incompréhension et l'incompatibilité de la mythologie européenne et des mythes américains. Selon Riera Rodríguez, la recherche d'épices a été le moteur du premier voyage pour l'Amérique et définit le dénouement insolite de la quête de mythes : « [...] un inicio que se asentó en la paradoja de tener lo que no se buscaba y de buscar lo que no se hallaba » (Riera, « El mito como expresión » 230). Cette quête infructueuse des épices a été reprise dans l'exploration vers le pays de la cannelle ; le narrateur, qui se trouve dans cette expédition, exprime le besoin de l'existence de ce mythe : « Cada día Pizarro nos repetía que fue buscando canela, y no oro, como llegó Colón al Nuevo Mundo » (*El país* 71). Le paradoxe auquel fait référence Riera se réalise puisqu'une fois encore, en cherchant le mythe de la cannelle, ce sont d'autres mythes qu'ils ont trouvés : le fleuve Amazone et l'Eldorado. Selon Riera, les informations sur la cannelle ont été confondues avec l'existence d'un pays doré : « Canela y dorado llegaron a imbricarse en la mente del conquistador como una única realidad » (231). Selon les chroniques d'Oviedo, à Quito, qui est la ville d'où est partie l'expédition pour le pays de la cannelle, un indigène appelé Muequetá, capturé par les Espagnols et originaire de Cundinamarca, a raconté l'histoire d'un cacique qui se baignait dans l'or : « Se trataría de una ceremonia de purificación que realizaban los *mwiskas* de lengua chibcha; para ellos las lagunas eran lugares sagrados y el agua era un elemento de

purificación¹⁵¹ » (232). Dans le second roman, il est également fait référence à cette coexistence : « Dices que es muy posible que por el reino de las Amazonas pueda entrarse también al país del Hombre Dorado » (Ospina, 57) ; l'Eldorado, selon Riera, représente le deuxième axe d'incompréhension du fait des événements qui ont découlé de sa recherche effrénée mais infructueuse. La coexistence des deux richesses cristallise l'énorme incompréhension entre les deux continents puisque ni l'or ni la cannelle n'avaient la même signification pour les autochtones : « Los indios tampoco entendían: les habían preguntado por el árbol con el que se aroman las bebidas, ellos no sólo le habían dicho al capitán dónde estaba ese árbol sino que habían ido con él a mostrárselo » (Ospina, *El país de la canela* 124). Le résultat de ces recherches est une série d'événements tragiques et surprenants comme l'ont été le massacre, l'égarment, l'obsession de Pedro de Ursúa qui déclencherà la seconde expédition vers l'Amazone en quête de l'Eldorado et la découverte d'un autre mythe : l'Amazone pour les Européens et le serpent sans yeux ou le fleuve qui n'avait pas d'yeux selon les indigènes d'Amérique.

La serpiente sin ojos reflète la configuration rhétorique du mythe, dont le recours est la métonymie pour exprimer l'ineffable ; le narrateur l'utilise quand il se rappelle son périple sur le fleuve Amazone : « [...] y la serpiente sin ojos que arrastró nuestro barco por la selva » (Ospina, *Ursúa* 149). Plus tard, il utilise aussi la métonymie pour faire référence à sa seconde expédition sur le fleuve Amazone avec Pedro de Ursúa : « [...] tiempo después comprendí que su voz era el soplo de la serpiente que me llamaba otra vez a su lomo » (487).

Le serpent est aussi une représentation symbolique qui opère à travers des formes, des couleurs et des divinités, notamment. Au chapitre sept, alors que l'expédition avance vers Quito par Guayaquil, le narrateur interroge un indien sur le pays de la cannelle et la fin du périple leur est annoncée quand l'homme avoue ne pas connaître l'existence d'un tel pays mais bien connaître le royaume du grand serpent. L'indien leur rappelle leur ignorance quant à ce territoire : « Si eso es lo que esperan encontrar se nota que no saben nada de la tierra » (Ospina, *El país de la canela* 80). L'homme, en revanche, leur parle d'un pays « [...] más grande que

¹⁵¹ « Según el indio, en tal lugar existía una laguna “donde el cacique entraba algunas veces al año en unas balsas bien hechas al medio de ellas, yendo en cueros, pero todo el cuerpo lleno, desde la cabeza a los pies y manos” (Lucena, 1985: 6). Incluso en algunas fuentes se señala el nombre de la laguna: Guatavita (3.100 m). Ciertas referencias históricas parecen corroborar la existencia del ritual que lleva a cabo el cacique. Se trataría de una ceremonia de purificación que realizaban los mwiskas de lengua chibcha; para ellos las lagunas eran lugares sagrados y el agua era un elemento de purificación » (Riera 232).

todo lo imaginable, era el bosque final, brotado del árbol de agua » (80) et il ajoute que le serpent « maître du monde » n'a pas d'yeux¹⁵².

Le symbole et la mythologie, chez les romantiques, sont principalement reconnus grâce à l'œuvre de Creuzer intitulée *Symbolisme et mythologie des peuples anciens, en particulier des Grecs* [*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*] (1810-1812). Creuzer se joint à Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) et à Schelling pour concevoir le symbole comme « l'expression de l'infini » (Vaillant 725). De plus, reprenant Goethe, ils font la distinction entre allégorie et symbole : « Dans l'allégorie, il n'y a qu'un rapport de figuration et d'illustration entre l'image concrète et l'idée ; au contraire, l'idée symbolisée fait corps avec l'image symbolique, forme avec elle une réalité nouvelle » (724).

La serpiente sin ojos est sans doute le roman qui condense le plus le mythique à travers la poésie. Dans « Tres ciudades », on peut apprécier certains aspects du mythe repris par les romantiques et, par conséquent, par Ospina. Les symboles sont utilisés non seulement dans le but de poétiser l'espace colombien mais aussi de le sacraliser. Le poème commence avec la représentation de trois couleurs pour symboliser trois espaces colombiens : la mer des Caraïbes, la cordillère des Andes et l'Amazonie, qu'Ospina met en évidence dans ses essais et que le narrateur décrit dans le chapitre qui précède le poème. Cependant, la division géographique actuelle ne correspond pas à la mythologie des peuples natifs. Dans le poème, on peut apprécier la couleur verte exposée dans l'épaisseur des forêts ; le rouge dans la luxuriance variée des feuillages de la jungle et le blanc représentant la neige des hauteurs de la Cordillère. Un autre aspect symbolique et sacré a trait aux animaux, le serpent qui représente le fleuve Amazone, le puma qui est évoqué dans *El país de la canela* comme une ville (Cuzco) en forme de puma : « Nunca se había visto en el mundo que una ciudad fuera un dibujo en el espacio, y allí estaba el preciso dibujo de un puma [...] » (Ospina, *El país de la canela* 31) et le condor, symbole connu des Andes.

«Tres ciudades»

*Una verde, una rojiza, una blanca.
Una serpiente, un puma, un cóndor.
La sinuosa, la cautelosa, la leve.
Una de árboles, una de oro, una de hielo.*

¹⁵² Jugé souligne l'importance du serpent dans les communautés des Desanas et des Huitotos de l'Amazonie et il fait référence aux études de Sergio Andrés Sandoval qui affirme que : « De ella vienen los cuatro pueblos de la selva, es la gran madre, la serpiente líquida del río Amazonas » (cité dans Jugé 91). Il met également en évidence Fernando Urbina Rangel qui désigne, dans une transcription du mythe sur l'Arbre d'abondance, le terme Sierpe-sin-ojos (cité dans Jugé 92).

Una que fluye, una que permanece, una que vuela.
Una llena de pájaros, una llena de llamas, una llena de espíritus.
Una ardiente, una fresca, una fría.
Una viviente, una durmiente, una olvidada.
Una que siente, una que piensa, una que sueña.
Una de viajeros, una de cultivadores, una de sabios.
Una que siempre ha sido, una que ahora es, una que siempre
[espera.
La casa de la tierra, la terraza del sol, el balcón de la luna.
Una de agua, una de piedra, una de nieve.
La extendida, la fija, la insalvable (Ospina, La serpiente 174).

Ce poème met en lumière la prépondérance de la poésie dans le romantisme :

La poésie romantique propose une célébration de l'harmonie universelle ; le sentiment de la nature n'est pas seulement un style de sensibilité ou un parti pris esthétique. Dans l'expérience vécue d'une présence au monde, l'être personnel s'identifie avec un univers auquel il est lié par des affinités d'origine [...] (Gusdorff II 162).

L'animal en tant que symbole divin est aussi uni à l'homme par la métamorphose. Cet aspect est également revendiqué par le romantisme dans la mesure où la totalité de l'unité divinise l'homme, que l'homme chemine vers le sacré dans son alliance avec la nature et que cette nature est la même que l'esprit et l'homme : l'organisme. Or « L'idée d'organisme fait autorité aussi bien dans le champ de la physiologie que dans l'ordre de la pensée ou dans la région de l'art. L'*organisme* remplace le *système* [...] » (Gusdorf 248). Le jaguar (ou puma étant donné qu'Ospina ne fait pas la différence) est décrit par Oramín comme une divinité : « [...] cada región tiene su protector y en las tierras medias manda el jaguar. Por todas partes me he dado cuenta de que el jaguar es el dios de estos pueblos » (Ospina, *La serpiente sin ojos* 169) qui, en communion avec l'homme, permet sa transformation quand le narrateur raconte : « [...] detrás de los jaguares humanos salió contra nosotros una lluvia de flechas » (169). La métamorphose est aussi révélée dans *Ursúa* à travers les personnages mythiques des muzos de Furatena, dans la région de Boyacá où repose le mythe :

[...] que según unos pueblos son los pechos de la mujer que dio luz al mundo, y que según otros son los túmulos de Fura y Tena, las criaturas talladas en madera por el ser de grandes alas de sombra; los padres de la humanidad. A los dos montes cortados de tajo por el centro los separa un río que los indios llaman Zarbi, y que en tiempos antiguos fue el muchacho de origen desconocido que separó a los amantes (Ospina, *Ursúa* 362).

Dans ce mythe, la métamorphose en espaces géographiques raconte la création, l'atemporalité de l'élément mythologique, l'expérience de l'ineffable et la manifestation de

l'altérité face aux premiers hommes qui se raconte à travers le mythe¹⁵³. Plus tard, la poésie romantique s'exacerbe dans le mythe avec un suicide, un amant, la métamorphose d'un humain en fleuve, la matérialisation d'un cri en papillons et la transformation de larmes en émeraudes, qui prolifèrent à cette époque dans cette région :

[...] Tena se dio la muerte después de ser traicionado, y Fura lo sostuvo en sus brazos hasta que vino el amante, convertido en río a separarlos. [...] los gritos de Fura hicieron volar en forma de grandes mariposas azules a los espíritus de la selva, y que sus lágrimas se convirtieron en piedras verdes » (Ospina 362).

Le pouvoir intégrateur de la nature se manifeste également à travers l'origine des êtres. Au chapitre vingt-troisième d'*Ursúa*, il fait référence aux « fils des aigles » au moment de décrire le parcours d'Ursúa après la fondation de Pampelune : « [...] al sureste las Sierras Nevadas donde viven los hijos de las águilas » (Ospina 337)¹⁵⁴. Ils se situent géographiquement dans les Andes du nord-est de la Colombie où habite historiquement le peuple U'wa. Dans le chapitre intitulé « Poesía indígena » du livre *Historia de la poesía colombiana* (1991), bien qu'Ospina s'appuie sur les conclusions des chercheurs occidentaux, il s'efforce d'établir des points de convergence entre les deux continents et il souligne des éléments comme le mythe, le symbole, la nature et le sacré à travers les interprétations de la cosmogonie indigène avec les Desanas del Vaupés, la légende de *Yurupari* et les légendes des U'wa, qui seront ensuite à l'origine de l'essai intitulé « Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo » (2004). L'introduction de cet essai est une brève synthèse de l'expédition à la recherche du pays de la cannelle, ce qui révèle une volonté de lien entre le romantisme et la trilogie avant même sa publication. D'autres aspects de la culture occidentale occupent plusieurs paragraphes de l'essai. Cependant, vers la moitié de l'ouvrage, les U'was sont finalement mentionnés : « [...] no deja de ser curioso que esas reflexiones de lo más granado de la inteligencia y la sensibilidad europeas coincidan con la actitud que tienen hacia la naturaleza los pueblos indígenas de muchas regiones de América » (Ospina, *Hölderlin y los U'wa* 9). *El vuelo de las tijeretas*, déjà évoqué dans « Poesía indígena », est un récit et, dans le même temps, une énumération, un chant, un mythe et la délimitation d'un territoire :

¹⁵³ Le mythe *cundiboyacense* né à l'origine des muzos est raconté dans cet aparté pour expliquer la présence d'émeraudes et la grande variété de papillons dans les collines voisines de Fura et Tena, dans la municipalité de Boyacá.

¹⁵⁴ Jugé fait une analyse beaucoup plus approfondie de la présence des mythes dans la trilogie (voir la section 1.2 intitulé « Les mythes »), nous avons fait une sélection de ceux qui nous permettent de faire un parallèle avec la poésie romantique.

Shishara, Shakira, Karowa, Thakuma, Bekana, Raiayna, O'runa, Beragdrira, Th'thumbria, Yokumbria, Akatra, Barima, Ithkwitra, Okitra, Sherina, Botruna, Bukwarina, Barawiya, Sherowiyalos, Waiyana.

Il s'agit d'un groupe de mots sacrés qui tracent la route non seulement des limites fixées au sein du territoire des U'wa mais aussi du parcours effectué chaque année par une espèce d'aigles appelés « tijeretas » (Naucler à queue fourchue). Selon l'anthropologue anglaise que cite Ospina, Ann Osborn, ces aigles, dans la mythologie des natifs, ont amené leurs ancêtres du nord.

Pour Ospina, l'utilisation du langage comme instrument pour sacrifier l'espace est ce qu'ont en commun les U'wa et Hölderlin : « Yo creo que Hölderlin veía el mundo como lo vieron los hombres de la antigüedad. Esto es común en los pueblos nativos de todo el planeta » (9). Ainsi, le territoire colombien devient partie intégrante de l'œuvre d'Ospina comme un tout sacré qui a été profané par l'industrie, le trafic de drogue, les multinationales et le consumérisme, en d'autres termes, le romantisme à l'opposé des Lumières en Europe mais transposé à l'actualité colombienne.

Les mythes *emberas* et incas peuvent également s'apprécier dans l'œuvre. Le septième chapitre de *El país de la canela* s'ouvre sur le récit de la chute des Incas et fait référence au grand Pachacútec : « [...] a quien veneran los incas como el noveno de los reyes y el más grande de todos porque recibió del Sol los dones de expansión, claridad y renovación [...] » (75). La fonction cérémonielle des rites funéraires est également reprise par les romantiques, en raison du rapport de l'homme au mystère de la mort et du traitement qui lui est réservé par chaque culture¹⁵⁵. Dans *Las auroras de sangre*, Ospina célèbre l'utilisation du mot *múcura* chez Castellanos : « Sospecho que es la primera vez que la palabra cumanagota *múcura* aparece en la lengua castellana [...] » (Ospina 225). Mais l'allusion à ce mot utilisé par le poète pour raconter le début de ce qui serait la découverte du sanctuaire du Sinú est le préambule de la tragédie dans laquelle s'est terminée la profanation de ces tombes. Dans *Ursúa*, il y est fait allusion quand le narrateur fait référence à « Pedro de Heredia, conquistador del país de los zenúes » (Ospina 101) et qu'il parle d'une race de bâtisseurs de temples de :

[...] cañas arqueadas y maderas que mellan el acero, y en uno de esos templos Heredia halló veinticuatro figuras gigantes de madera forradas en lámina, que sostenían, por parejas,

¹⁵⁵ « [...] dans le prologue de *Ursúa*, nous pouvons aussi trouver une référence à la tradition embera “[...] sé del modo como los embera se cubren el cuerpo de nogal y de achiote para celebrar sus alianzas con el río y con el árbol [...]” Les Emberas sont un peuple qui vit dans les forêts occidentales de la Colombie, dans l'actuel département du Chocó » (Jugé 80).

enormes hamacas cargadas de ofrendas dejadas allí año tras año por las generaciones que venían a cantar y a danzar (102).

Le récit, tiré du poème de Castellanos, fait référence à un pays de princes dont les corps étaient entourés d'accessoires en or ; dans cette partie, l'énumération semble être utilisée comme une sorte de chant ou de prière :

Había diademas, cascos y pendientes, narigueras y chaguas, pectorales con forma de tigre y de luna, brazaletes, bastones, agujas, cántaros, poporos y figuras de animales, collares de pájaros incontables, bandadas de murciélagos y, en la penumbra posterior, los parientes que habían sido enterrados con el difunto (102).

Les soldats ne parviennent pas à profaner les tombes sur ordre d'Héredia, mais quand ils y reviennent plus tard, faméliques, affamés et agonisants, ils ne trouvent rien. La profanation de ces temples « [...] protegidos con sellos de oraciones y rondas de espíritus » (104) devait avoir été perpétrée par les Espagnols. La mort et la symbologie, chez le peuple Sinú, dénotent le même détachement entre symbole et matière que revendiquent les romantiques : « [...] l'image symbolique, forme avec elle une réalité nouvelle, complexe et plus au moins énigmatique : l'allégorie est classique, le symbole est romantique » (Vaillant 724). Il n'est rien de plus représentatif des romantiques que de fuir la matérialité et la modernité et cela ne pourrait passer que par le biais de l'art.

Un dernier aspect que nous voudrions souligner est celui de la médecine traditionnelle. Dans l'épilogue d'*Ursúa*, on peut lire la phrase suivante : « Sé de la enfermedad de la belleza y sé de la canción para curar la locura [...] ». Cette dernière phrase correspond à un chant des Kunas¹⁵⁶ :

Lorsque William Ospina le mentionne dans son article « Poesía indígena » de *Historia de la poesía*, il confie se fonder sur la publication en mars 1968 de la revue *Eco* sous la direction de Ernesto Cardenal. La version qui y est transcrite est celle copiée par un certain indien kuna Guillermo Hayans. [...]. William Ospina mentionnera une nouvelle fois ce chant dans l'article « El Pacífico y los Andes » du livre *América Mestiza* en 2004 (Jugé 79).

Il s'agit d'un chant à visée thérapeutique : « [...] celui censé guérir "la folie". En réalité, ce que les Kunas considèrent comme la "locura" correspond à l'incarnation d'un esprit pathogène. Pour Carlos Severi, cette récitation est d'ailleurs aussi appelée "Canto del Demonio" » (Jugé 80). Selon l'anthropologue cité, la maladie est contractée par un jaguar du ciel qui attaque l'homme l'obligeant à imiter des gestes sauvages ; le traitement sera une confrontation symbolique entre le chaman et l'esprit incarné. Chez les romantiques, la *Naturphilosophie*,

¹⁵⁶ Les Kunas sont une communauté indigène qui habite dans le nord-ouest de la Colombie.

issue de la médecine romantique, spécialité germanique, malgré le rejet des positivistes et de la communauté scientifique, a instauré la notion d'*Organisme* comme paradigme dans les sciences du savoir :

La notion d'organisme apparaît vraiment comme la notion romantique la plus élevée dans tous les ordres du savoir [...] c'est le terme de l'époque inauguré par Herder, défini par Kant [...] marqué de son sceau par Schelling, et superbement élaboré par Goethe (Gusdorf 248).

Appliqué au domaine de la santé, le corps est indissociable de l'esprit et de la nature ; la médecine romantique est, par conséquent, une médecine de la totalité. Il n'est pas surprenant que le romantisme se soit étendu au domaine de la médecine puisque Novalis tout comme Schelling avaient de grandes connaissances en médecine. En effet, à l'époque, il était normal d'être à la fois compétent dans le domaine de la philosophie et de la médecine. L'anthropologie de la nature met alors en relation le microcosme et le macrocosme par la relation de l'homme avec lui-même, avec la nature et avec les autres. Les connaissances du chaman et l'usage thérapeutique des plantes médicinales sont également étroitement liés à la médecine homéopathique, médecine du tout : « L'école romantique intègre dans sa synthèse culturelle, les arts, les sciences et la religion » (Gusdorf 251). Dans *El país de la canela*, il fait référence aux plantes médicinales au chapitre trente-et-un: « Sólo después cruzamos barcos que iban de regreso, cargados como siempre de oro, [...], de plantas medicinales como la jalapa y la guajaca, eficaz contra la sífilis, lo mismo que de cañafistola, liquidámbar y zarzaparrilla » (Ospina 322). Deux chapitres plus loin, il est écrit : « Y el país de la Canela, con sus riquezas inmensas, con sus plantas medicinales, con sus ciudades saludables, con sus multitudes que peregrinan para adorar los ríos [...] » (Ospina 337).

Le personnage d'Oramín représente une sorte de pont par lequel il transmet les mythes indigènes à Pedro de Ursúa, en réveillant chez le jeune navarrais son avidité pour le trésor caché des caciques quand il lui raconte la prophétie : « Los adivinos leían presagios lúgubres en los astros desde los observatorios de piedra de Ráquira » (Ospina, *Ursúa* 157). La prophétie parlait de la ruine du monde et les princes ont cru que les ennemis étaient leurs voisins ; après que le grand disque tournant a dit à Sugamuxi que le danger était ailleurs, la guerre entre les troupes de Tisquesusa et Quemuenchatocha a cessé. Tisquesusa a caché le trésor des Muiscas et, très vite, la rumeur des peuples aztèque et inca vaincus s'est répandue à la Savane. Un mohan appelé Popon l'avait déjà vu dans une vision : « [...] vio una tempestad de rostros blancos con quijadas de musgo rojo, vio una noche de bestias de metal ensombreciendo los reinos, y vio cómo en el agua de esa noche se hundía ensangrentada la cabeza de Tisquesusa » (158).

Ospina se sert d'un solide bagage sur le romantisme pour l'extrapoler dans le contexte colombien. Le territoire colombien est conçu à travers les savoirs ancestraux comme un espace sacré : « [...] il ne s'agit pas que des paysages. Toute la nature, par ses détails infimes comme dans son immensité, semble habitée d'une vie particulière [...] c'est le monde sensible lui-même qui vibre d'une présence irréaliste » (Vaillant 503). Ce n'est qu'à travers la poésie que l'homme rencontre le mystère, ce qui ne peut être nommé, ainsi qu'un sentiment de volupté paradoxale et dans un espace sacré.

Finalement, l'œuvre d'Ospina possède un trait particulier du romantisme qui est l'impossibilité de l'appréhender sans tenir compte des événements historiques, politiques, philosophiques et esthétiques d'une époque. Cela explique en partie l'abondance de thématiques dans l'œuvre de l'auteur colombien qui, bien qu'il donne la priorité à l'Europe, s'efforce de les appliquer au territoire colombien à travers ses essais et ses chroniques d'opinion. Dans la trilogie, l'histoire et la politique européennes occupent une large place dans les deux premiers romans et, en particulier, dans *Ursúa*.

3.4. L'extrapolation du romantisme en Colombie

Une des particularités du romantisme est le fait qu'il ne peut se passer de l'aspect culturel ; en effet, pour les romantiques, le fait de penser en soi n'est possible qu'en appartenant à une culture : « [...] Il n'y a d'êtres humains que s'il y a apprentissage au sein d'une culture et c'est à partir de là que les romantiques vont élaborer une critique des lumières [...] » (Legros, sect.05:48). Ospina s'inscrit dans le romantisme à travers une recherche littéraire dans laquelle, comme les romantiques, le retour au divin doit être l'objectif final dans tous les aspects, y compris dans le domaine politique :

No niego que me interesa mucho la política, pero que mi ideal en la política es la construcción no de un tipo de gobierno sino de otro tipo de civilización, donde la política y la poesía no sean reinos incompatibles (Ospina, « Los homos », paragr.12).

L'auteur souligne même l'influence des événements historiques et sociaux nés de la rencontre des deux mondes dans le romantisme : « El azaroso descubrimiento [...] es el hecho fundamental de la historia moderna. Cambió por completo la noción que el viejo mundo tenía de sí mismo, forzó a los hombres a una nueva concepción del espacio planetario [...] » (Ospina,

« Poesía indígena » 21). Ospina fait une longue énumération de l'influence de la rencontre en Europe, dans tous les domaines du savoir, notamment de la littérature : « [...] puso la palabra Calibán en labios de William Shakespeare [...] puso a brillar los fantasmas de Eldorado en las páginas de Voltaire » (21). Enfin, de Louis XIV, en passant par Darwin, Rousseau et Humboldt, le chapitre souligne les impacts bénéfiques de cet événement en Europe.

Dans la trilogie, l'atmosphère politique est montrée à partir du deuxième chapitre d'*Ursúa*, où les Nouvelles Lois des Indes, qu'Armendáriz, l'oncle d'Ursúa, devait faire respecter, sont expliquées sur plusieurs pages et introduites avec le contexte politique en Espagne : « No tardaría Carlos V en dejar el gobierno de España en manos de Felipe, el hijo que había engendrado en la hermosa Isabel de Portugal » (Ospina 38). Au fil des chapitres, le contexte politique, historique et religieux en Espagne se glisse dans le récit et est expliqué à l'excès. L'auteur, par exemple, insiste sur les tensions entre l'Église et la Couronne :

Los moros dijeron que ese año Mahoma autorizó a Barbarroja para llevar esclavos mil quinientos cristianos a las costas de África; los frailes a firmaron que hubo santos angustiados en los balcones del cielo, viendo las tensiones interminables entre Carlos V y el Papa Paulo III (86).

et il est même fait référence à l'hégémonie de l'Empire espagnol en Europe :

Carlos V, duque de Borgoña, gran maestro de las tres Órdenes militares de Santiago, Alcatrava y Calatrava, rey de los Países Bajos, rey de Castilla y de Aragón, rey de Sicilia y de las Nuevas Indias, archiduque de Austria, emperador romano germánico [...]. (345).

Le vingt-neuvième chapitre de *El país de la canela* s'intitule « Pocos saben que el primer lugar de Europa » ; il parle principalement de l'Institution catholique et de la crise du Vatican contre Luther ainsi que de l'Alliance de Philippe Ier avec les Turcs ; et il décrit l'atmosphère de la Renaissance en Italie à travers son compagnon Pietro Bembo. Avec ce récit, le narrateur transfère les mythes américains en Italie : « Pocos saben que el primer lugar de Europa donde se supo del hallazgo de las Amazonas fue en los lujosos palacios del Vaticano » (Ospina 295) ; la réunion de vingt cardinaux surpris par l'existence des guerrières Amazones est configurée, dans le roman, comme le début de l'union des mythes : « También querían saber si eran descendientes de las mujeres de la Atlántida [...] » (299).

Le second roman pourrait être considéré comme un trait d'union entre les deux continents grâce à un porteur et à un récepteur de mythes laissant flotter l'idée d'un romantisme qui existait déjà en Amérique et qui a été transféré en Europe à travers les chroniques. « El sentir romántico », selon l'écrivain Jiménez David, existait déjà en Amérique avant d'exister en

Europe, le romantisme en Amérique latine s'étend au-delà de la littérature et, dans cet ordre d'idées, « [...] el Romanticismo parece iniciarse en América mucho antes de que se comenzase a escribir románticamente » (Jiménez, « Romanticismo » 113).

Selon l'écrivain, « el sentir romántico » est mis en évidence par la figure de Simón Bolívar : « El genio de Bolívar siempre fue calificado de romántico, por la subordinación al súbito arrebató, a la espontaneidad y a la inspiración antes que al frío análisis estratégico. » (114). Baldomero Sanín ajoute à la composante romantique de Bolívar: « [...] su resolución [...] la fe en el individuo como dueño de su destino » (cité dans Jiménez 115). Jiménez appelle les actes de Bolívar, Nariño et Miranda de la poésie politique, c'est-à-dire une « [...] errancia quimérica en busca de un apoyo firme, financiero o militar, para la idea revolucionaria [...] » (115). Jiménez souligne également la position de Miguel Antonio Caro qui qualifie ce genre de poésie de lachrymose (Jiménez, « Romanticismo » 113)¹⁵⁷. Ospina a toujours adhéré à l'idée de Bolívar comme héros romantique, soulignant l'admiration de Lord Byron à son égard à travers l'anecdote qu'il a mentionnée dans des interviews, dans ses articles :

Cuando [Bolívar] regresaba [de Europa a Venezuela], debió cruzarse con Byron por algún camino de Europa [...] Todo lo entregaron por sus sueños, y si Bolívar dijo alguna vez a su prima Fanny: « En las noches galantes del Magdalena he vuelto a ver la góndola de Byron deslizándose por los canales de Venecia », Byron a su vez compró un barco, al tiempo que Shelley compraba otro, para navegar por la bahía de Spezia, y mientras Shelley ponía en la proa del suyo el nombre del genio musical de Shakespeare, Ariel, Byron puso en la proa de su barco el nombre que colmaba su ideal romántico: Bolívar (Ospina, « Bolívar » para gr.8).

Et, dans son livre *El año del verano que nunca llegó*, il mentionne à nouveau ce sentiment de Byron envers Bolívar :

Byron estuvo a punto de embarcarse para América, y de enrolarse en el ejército de Simón Bolívar, que luchaba por la independencia de Colombia. [...] Bolívar se había convertido en su ídolo, el símbolo del héroe romántico que él mismo aspiraba a ser [...] (Ospina, *El año del verano que nunca llegó* 73).

Dans ses essais, Ospina met en avant la figure de Byron comme étant le plus grand représentant du romantisme, plus que pour son œuvre, pour la façon dont il a vécu et dont il est mort. En effet, sa boiterie ne l'a pas empêché ou plutôt l'a amené à devenir le meilleur nageur d'Angleterre en plus d'être le « [...] primer europeo en ir nadando desde Europa hasta el Asia »

¹⁵⁷ Ce n'est pas la première fois qu'Antonio Caro apparaît comme un opposant aux idées d'Ospina. Bien que l'intellectuel et vice-président de la Colombie ait réalisé une recherche judicieuse sur Juan de Castellanos, qu'Ospina a récupérée, il n'a pas hésité à le critiquer à plusieurs reprises dans *Las auroras de sangre*, le qualifiant de « [...] típico intelectual ultracatólico del siglo XIX » (Ospina 378).

(39). Sa mort, elle aussi grandiose, est survenue trois années plus tard dans les tranchées de Missolonghi, dans la lutte pour l'indépendance de la Grèce.

La recherche du dialogue ou l'extrapolation du romantisme en Colombie a aussi été qualifiée de dangereuse ; c'est précisément l'adjectif qu'utilise Ochoa dans son article pour le quotidien *El Espectador* : « El peligroso romanticismo de W. Ospina » où le chroniqueur assure que le poète colombien fait allusion aux radicalismes, aux imprécisions et aux excès pour élever une idée de l'homme qui n'existe pas et il accentue encore sa critique quand il se réfère à l'idéologie politique de l'auteur.

La critique du chroniqueur n'est pas illégitime. En effet, le mouvement du romantisme avait une approche philosophique qui a conduit à des idéologies politiques peu désirables en Europe. L'idée de base des romantiques, comme nous l'avons déjà mentionnée, est celle de l'appartenance à une culture qui a nécessairement des répercussions sur les autres aspects de la société. Legros souligne, dans cette idée de culture, le principe d'*hétéronomie* chez les romantiques par opposition à celui d'*autonomie* du début des Lumières : « [...] depuis la naissance de l'état au cours du IV^{ème} millénaire avant Jésus-Christ aussi loin qu'on remonte jusqu'à la fin du moyen âge le mode de vivre ensemble était fondé sur quelques principes par exemple le principe d'hétéronomie » (07:30). Legros met en évidence l'opposition étymologique entre l'hétéronomie avant les Lumières et le principe d'autonomie : « le *nomos* : la loi, vient d'ailleurs et *héteros* : ailleurs, s'oppose à autonomie : se donner sa propre loi » (07:59). L'hétéronomie, à laquelle fait référence Legros, vient d'un ordre hiérarchique dans lequel celui qui a un rang supérieur est de nature divine alors que celui de rang inférieur est de nature terrestre. Le philosophe fait allusion à l'organisation des divinités grecques, au pouvoir desquelles tous les humains étaient soumis, et il ajoute que ce type de configuration, qui exclut la démocratie, a eu pour conséquence, chez les Grecs, l'exclusion des femmes en tant que citoyennes, puisqu'il s'agissait d'un commandement émanant des Dieux et non d'une décision humaine à proprement parler.

À travers les yeux de Hölderlin, le narrateur colombien idéalise la civilisation grecque. Pour lui, la subordination d'une civilisation au sacré et, dans le même temps, aux passions et à la chair est une grande réussite, tout comme le sont la célébration de la vie libre et spontanée, le respect de la nature divine comme source de vie, l'austérité des mœurs, la quête de la démocratie authentique comme système de gouvernement, notamment. L'idée de nostalgie qu'ajoute Ospina est purement européenne. Dans « Lo bello y lo terrible », Ospina exalte les

valeurs de la Grèce dont l'ordre social, l'appréciation de la vérité et de la beauté étaient subordonnés au sacré

[...] la búsqueda de la democracia auténtica como sistema de gobierno; el aprecio no supersticioso por la belleza de la juventud y por la sabiduría de la vejez; ¡cuántas invaluable conquistas de la vida individual y colectiva habían sido posibles bajo la tutela y la despreocupación de los Dioses griegos! ¿Por qué se había perdido todo aquello? (28).

Le regard de l'auteur colombien est aussi confus et arbitraire que la notion même de romantisme qui, aux yeux d'une idéologie et d'un patriotisme exacerbés, peut devenir dangereuse, comme c'est le cas de l'approche politique qui lui est donnée en Allemagne. L'autre lecture du romantisme à des fins politiques néfastes n'est pas nouvelle ; les idées de Hölderlin reprises par Heidegger ont abouti à une récupération nazie :

Les poèmes [de Hölderlin] dits patriotiques, sortis de tout contexte, en font un objet de récupération pour le nazisme (édition spéciale de son œuvre en 1943), exergue pour le moins édifiant du tome III de *Esprit de l'époque goethéenne* [...] de Korff- « aux héros de notre combat de libération » (Gusdorf 310).

Le concept d'unité, de patriotisme, d'héroïsme et de communautarisme ressort dans des belligérances qui conduisent à une pratique arbitraire des idées. Cependant, l'essence du romantisme qui, plus qu'artistique, est culturelle car elle s'articule autour des collectivités, est diffuse et enchevêtrée :

[...] les insuffisances et contradictions prolifèrent dès que l'on se propose de savoir au juste qu'on sait [...]. L'idée d'une Europe romantique n'est pas le produit d'une illusion d'optique ; elle a autant de consistance, ou aussi peu, que les concepts d'*Antiquité*, de *Moyen Âge*, de *Renaissance* tout comme le romantisme, ces concepts sont arbitraires (Gusdorf 11).

Legros considère cet arbitraire du romantisme comme une étrangeté :

[...] l'expérience du semblable qui est à l'origine du principe d'égalité c'est une expérience très étrange parce que ce n'est pas une expérience empirique [...] ce n'est pas une expérience qui vient du vécu [...] en même temps c'est une similitude sensible (Legros, sect 15 :00).

Mais ce caractère diffus, arbitraire, peut aussi s'avérer extrêmement pernicieux :

On voit très bien chez un auteur comme Wagner par exemple qui était tout à fait romantique et qui est tombé dans une forme très forte d'antisémitisme pour préserver la pureté de la culture allemande (23 :49).

Enfin, malgré une volonté d'exaltation de la nature, récupérée des romantiques, qui émerge dans ce que nous appelons aujourd'hui écologie, et une approche de l'ancestralité, le chemin littéraire pris pour la poésie finit par être un acte arbitraire, c'est-à-dire cette même tension sur laquelle transite l'œuvre d'Ospina. D'une part, parce que l'auteur semble s'efforcer d'extrapoler un mouvement occidental du XIXe siècle dans les espaces colombiens actuels, de faire revivre les mythes ancestraux à travers ses recherches dont les sources sont majoritairement occidentales, de chercher à explorer l'identité de l'homme colombien à travers les lignes directrices du romantisme ce qui implique des connotations patriotiques, belligérantes, nostalgiques d'un passé glorieux qui s'accompagne d'idéologies néfastes en Europe et, d'une certaine façon, de faire un effort constant pour adapter ses goûts littéraires à ses essais sur la Colombie.

D'autre part, les essais qui précèdent la trilogie ont un projet esthétique. Ospina expose dans ses romans, tout comme dans ses colonnes critiques ou dans ses essais, une approche qui semble avoir la volonté de réfléchir sur l'origine pour comprendre le présent et cette projection vers le présent est l'élément d'essai que contient l'œuvre. Finalement, Ospina semble vouloir s'associer tardivement à l'émergence des essais latino-américains qui questionnent l'identité et qui ont émergé durant le romantisme.

4. L'essai

« El ensayo; este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe de todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular [...] »

(Reyes Alfonso, Las nuevas artes 403)

Dans la première partie de notre étude, nous avons mentionné le prolifique travail de production d'essais d'Ospina, ainsi que les thèmes récurrents qui y apparaissent. Entre 1994 et 2018, il a publié quatorze essais à contenu politique et social, avec une tonalité littéraire, qui font de lui, selon Peralta, une référence de la résurgence de l'essai politique venant de la plume d'un poète

de l'actuelle Colombie (Peralta Sánchez 3). Parmi ses essais les plus populaires, nous pouvons distinguer : *América mestiza: el país del futuro* (2000), *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995), *Pa' que se acabe la vaina* (2014) et *De la habana a la paz* (2016). Les textes couvrent conjointement l'identité de l'homme colombien, la place de la Colombie dans le monde, le rôle esthétique et éthique pour la transformation de la Colombie et la réflexion sur la langue, le tout dans le cadre d'un projet de nation dans lequel l'art occupe le rôle principal.

Chaque essai est une compilation de courts textes qui sont le résultat d'articles, de conférences et d'interventions publiques au fil des ans. *América mestiza: el país del futuro* (2000), par exemple, compte vingt-deux textes qui retracent un parcours géographique et historique à travers les Caraïbes, le Pacifique, les Andes et l'Amazonie depuis Colomb jusqu'au XXe siècle pour réfléchir sur l'Amérique dont l'héritage européen est un complexe ethnique et multiculturel. *De la Habana a la paz* (2016) recueille des textes de 1997 à 2015, parmi lesquels on trouve l'essai *Pa' que se acabe la vaina* (2014), et *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995) compile quatre textes écrits entre 1995 et 1996. Le recueil de textes de ces deux derniers propose des problématiques qui concernent exclusivement la Colombie et dresse un diagnostic de l'idiosyncrasie colombienne.

Au fil des années où ont été écrits les textes, on peut observer une progression et une certaine profondeur dans les thèmes. Dans les textes plus anciens, on remarque une tendance à tenir le citoyen pour responsable des maux qui affligent la Colombie en raison, selon lui, d'une certaine manière d'être du Colombien qui ne lui permet pas d'avancer. L'auteur sélectionne une série d'expressions colombiennes de la vie quotidienne qui dénotent un grand individualisme et peu d'empathie¹⁵⁸ ; l'une d'entre elles s'emploie, selon lui, quand quelqu'un est victime d'un cambriolage ou d'une agression : « “Quién le manda meterse donde no debe [...]” » (Ospina, *De la Habana* 17). Il ajoute ensuite : « Algo hace que tendamos a tomar el partido del agresor contra la victima [...] cada uno anda por el mundo por su cuenta y riesgo y es responsable de su vida » (17). Il mentionne également d'autres thématiques : la tendance à signaler les erreurs des autres, à valoriser la « vivacité » comme synonyme d'intelligence, à se moquer des faibles, tendance valorisée au rang d'humour, ou encore la capacité à tricher, la victoire ostentatoire, le fait de ridiculiser et de perpétuer les préjugés humains, notamment.

Dans les derniers textes, la responsabilité de la classe dirigeante est déjà mise en évidence et on souligne une exploration des différentes dimensions qui peuvent apporter une réponse aux

¹⁵⁸ Il n'y a aucune distinction régionale ou générationnelle dans le texte ; la caractérisation est extrêmement générale.

constantes problématiques colombiennes comme : la violence renforcée qui acquiert un visage différent à chaque période de l'histoire ; la concentration séculaire du pouvoir ; le renforcement du rapport particulier du Colombien à la guerre et à la mort qui, par conséquent, acquiert une attitude d'indifférence et de manque de caractère.

Ospina utilise une série d'adjectifs pour décrire la façon d'être des Colombiens sans avoir recours à aucun type de spécification, il en résulte une longue énumération —mécanisme récurrent dans son écriture— que nous pouvons résumer ainsi : énergique, indiscipliné, travailleur, créatif, impulsif, imprévisible, récuratif, réticent à la discipline, individualiste, égoïste, indifférent, non solidaire, etc. ; tout ceci exacerbé par un contexte de conflit armé et de violence sans visage qui tourne autour de la terre et des richesses. Certes ces approches ne sont pas nouvelles, d'autres essayistes colombiens avaient déjà mené une réflexion sur l'identité colombienne dans la même lignée et Ospina semble récupérer les pensées de Germán Arciniegas (1900-1999), Baldomero Sanín Caro (1861-1957) et Carlos Arturo Torres (1867-1911) dont les parcours ont en commun la voie du journalisme, la proximité avec les Institutions et la poésie, dans le cas d'Arturo Torres.

Arciniegas et Ospina ont, par exemple, pour point commun d'approfondir leur questionnement sur le métissage et sur ce que le continent américain a apporté au reste du monde même si, contrairement à Ospina, Arciniegas se détache du continent européen en rompant la tradition de remercier pour ce qui est venu d'Espagne. Le pont le plus étroit entre Ospina et Arciniegas est peut-être la résonance des problématiques américaines et colombiennes ; en fait, l'essai pour Arciniegas réside dans la nécessité d'auto-compréhension en raison de l'essence problématique de l'homme latino-américain : « En esta América nuestra, que es ladina y no latina, la novela llega tarde, el teatro no madura, pero florece el ensayo. Hay una necesidad de interpretarnos, porque somos problemáticos » (cité dans Robb et Cobo Borda 27).

Ospina et Arciniegas ont, sans aucun doute, une grande prépondérance dans le genre de l'essai en Colombie non seulement parce que la production d'essais dans le pays n'a pas été aussi fertile que dans d'autres pays du continent, mais aussi du fait de la crédibilité et du crédit du public dont jouissent ces deux auteurs face à leurs questionnements sur l'identité colombienne. Ceci est dû, notamment, à leurs figures d'autorité. Chez Ospina, cet aspect prend un certain relief quand celui-ci renforce ses arguments en ayant recours à la participation de canons littéraires dans ses projets esthétiques comme c'est le cas de Gabriel García Márquez.

En effet, les notes finales de *De la Habana a la paz* soulignent le travail conjoint avec le Nobel colombien, en utilisant la première personne du pluriel :

En 1999, con Gabriel García Márquez, comenzamos a soñar en un gran proyecto cultural para la paz de Colombia, y con un numeroso grupo de amigos emprendimos los diálogos que darían origen al ensayo *Colombia en el planeta* [...].

(Ospina 331). Le recours à des personnalités comme celle-ci renforce, selon Peralta, les arguments d'Ospina ainsi que leur résonance et leur prestige, ce qui écarte catégoriquement toute réfutation :

[...] la presencia constante del argumento de autoridad y la ausencia de respuestas frecuentes a las posibles objeciones y refutaciones nos remiten a nuestras observaciones sobre el prestigio del autor y de sus escritores preferidos que parece fundar tanto la posibilidad de participar en el debate como el éxito de la mayoría de las ideas defendidas en éste, sin permitir ni el cuestionamiento desde afuera ni la autoevaluación (Peralta Sánchez 271).

Arciniegas était également très proche des sphères du pouvoir en Colombie ; il a été ministre de l'Éducation pour le gouvernement de Germán Vargas Lleras et on peut observer, dans ses archives d'images, sa proximité avec des personnages importants de la culture latino-américaine¹⁵⁹.

Cependant, si on se réfère aux analyses de Robb et Cobo Borda sur le genre de l'essai, le recours à l'autorité n'enlève aucune légitimité aux arguments présentés. En fait, ces hommes de lettres font référence à la liberté et à la subjectivité de l'essai dans lequel il existe une liberté d'explorer les idées contrairement à la monographie dont les conclusions, bien qu'elle fasse preuve de la même rigueur et des mêmes connaissances, sont interprétatives à partir de faits ou de témoignages (Robb et Cobo Borda 59). Ces auteurs analysent l'essai dans les figures d'Alfonso Reyes et German Arciniegas et ils soulignent l'imagination, la subjectivité, l'intuition, la familiarité personnelle, le sens de l'humour et l'ironie de ce dernier. Dans les essais d'Ospina, il n'y a pas de trace ni d'humour ni d'ironie mais ils contiennent une substance poétique et un usage impeccable de la langue comme ressource didactique pour renforcer les idées. En ce sens, Arciniegas et Ospina naviguent dans le même bateau puisque leurs idées sont imprégnées de poésie, comme en témoigne cet extrait du fameux texte d'Arciniegas intitulé *El*

¹⁵⁹ Dans le livre *Imágenes de América en Alfonso Reyes y en German Arciniegas* (1990) de James Willis Robb, on peut apprécier des photos de l'intellectuel colombien avec Miguel Ángel Asturias (19), la petite-fille de Benito Juárez (29), chez Victoria Ocampo aux côtés d'autres écrivains (45) et Oswaldo Guayasamín (63).

continente de los siete colores (1989) dans lequel l'auteur conclut en soulignant le trait mystérieux et indéchiffrable du continent américain :

En la América latina se reúnen las magias de tres mundos: la que llevó a España, la que cultivaban los indios, la que aportaron los negros. Y eso no es sino un comenzar... Todos esos elementos echan raíces por donde sube la savia de un remotísimo pasado, de todos los continentes. El misterio, los laberintos, la poesía, las complejidades, los atrevimientos se nutren de estos juegos. Hay cosas de la América latina que solo se explican por lo inexplicable (cité dans Robb et Cobo Borda 62).

Chez Ospina, l'essai renouvelle donc la volonté de réfléchir à la question de l'identité, axe autour duquel s'articule le genre de l'essai en Amérique latine, depuis le XIXe siècle :

En Amérique de langue espagnole, de l'indépendance à nos jours, le contenu des essais est plus facile à cerner que les limites floues du genre. Fondamentalement, il ne traite que d'une seule question : celle de l'identité. Qui sommes-nous individuellement ou collectivement ? (Bonells, *Dictionnaire des littératures hispaniques* 484).

Justement, la volonté d'Ospina de relancer la réflexion sur le thème de l'identité ne tient pas seulement au fait que la Colombie n'a pas eu une place remarquable dans la production d'essais relatifs à la question identitaire¹⁶⁰, mais aussi au fait que ce type de réflexion émerge en Amérique latine à l'époque du romantisme. Selon Abramson, au cours de cette période, est apparue en Amérique une nouvelle génération de jeunes représentants d'un socialisme romantique avec une influence principalement française « [...] obsédée par le "noir héritage" de l'Espagne » (485).

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, on peut observer une dichotomie de pensées pour et contre le positivisme dans laquelle les essayistes colombiens n'ont pas non plus un rôle prépondérant. Abramson met en lumière des penseurs argentins comme Herbert Spencer et Gustave Le Bon qui conçoivent l'édification de la nation dans un effort d'eupéanisation aussi bien ethnique que culturelle. Et, au Mexique, José Vasconsuelos imposera une vision métisse et indigéniste de son pays, aux côtés du Guatemala.

Par la suite, Abramson situe le modernisme en Amérique latine en 1888, année de la publication de *Azul* de Rubén Darío, jusqu'en 1920 avec José Martí. Le modernisme trouvera son expression théorique dans l'œuvre du l'Uruguayen José Enrique Rodó et dans la critique

¹⁶⁰ Parmi les principaux représentants qu'Abramson mentionne, il n'y a aucun essayiste colombien. Il fait, en revanche, référence à Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría et Domingo Faustino Sarmiento pour le Rio de la Plata, à José María Semper Agudelo pour La Nueva Granada, à Andrés Bello pour le Venezuela, à Francisco de Paula Gonzales pour le Pérou, à José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao et Santiago Arco pour le Chili et, pour le Mexique, à Justo Sierra O'Reilly, Melchor Ocampo et Francisco Zarco (Bonells 486).

littéraire et esthétique du Dominicain Pedro Enríquez Ureña ainsi qu'avec Vasconsuelos et Alfonso Reyes. Enfin, Che Guevara dirigera le projet de transformation latino-américaine militante. Ainsi, l'essai, en Amérique latine, sera le dénominateur commun par lequel circulera l'idée d'identité : « À chaque moment de leur histoire, les Hispano-Américains ont partagé des préoccupations semblables, dont l'essai fut à la fois le témoin et le vecteur. Il a puissamment contribué à la construction et au maintien d'une identité commune » (485). Ospina accueille les idées de ce socialisme romantique et les restaure. L'une d'elles est de rompre avec les schémas de la religion, de la politique et de l'art afin de faciliter une unification :

Pour construire en Amérique l'homme nouveau et les nouvelles nations, il faut balayer indistinctement l'esclavage, « le catholicisme inquisitorial » [...] le dirigisme économique, la structure agraire latifundiaire et les corporations [...] (Bonells 485).

Évidemment inspiré par Hölderlin et les romantiques latino-américains, Ospina pose la question de la construction d'une littérature nationale dans laquelle la politique occupe une place prépondérante, comme il le fait dans « Colombia en el planeta » qui fait partie de la compilation *De la Habana a la paz* (2016).

Ainsi, l'espace colombien en tant qu'axe du conflit séculaire dans lequel se définit le Colombien est le fondement de la projection temporelle entre la trilogie et les essais de l'auteur. À travers les romans, Ospina essaiera de répondre à la question suivante : comment tout a commencé ? Et il l'étendra à son expérience personnelle dans *Guayacanal* (2019), où il nous raconte sa propre expérience de la violence à travers les déplacements constants de sa famille du fait du conflit armé de la deuxième moitié du XIXe siècle. L'élément essayistique dans la trilogie est, par conséquent, la recherche de l'origine de ces problématiques exposées dans les essais sur l'identité colombienne et qui se traduisent dans l'abus de pouvoir des dirigeants face à la vision indulgente du peuple, dans la violence qui tourne autour du territoire colombien et de ses richesses et dans le déplacement intérieur forcé, parmi de nombreuses autres conséquences. Mais on observe également dans la trilogie l'exploration d'une langue fédératrice qui parle d'elle-même et qui laisse transparaître le métissage et la diversité.

L'un des aspects qui fait dialoguer le présent avec l'histoire colombienne dans la trilogie n'est autre que la figure de Pedro de Ursúa, l'archétype du guerrier, tyran, perfide, machiavélique et chef illégitime qui incarne de nombreux aspects des dirigeants colombiens dont le pouvoir se perpétue grâce à la lignée. En effet, sa nomination au poste de lieutenant du gouverneur à Santa Fe est due à son lien de parenté avec le juge de résidence nouvellement nommé, Díaz de Armendáriz, qui lui a accordé le titre de gouverneur :

No tuvo que esforzarse por alcanzar el poder: debía el nombramiento a su condición de pariente de un juez poderoso; tal vez por eso dio en pensar que el mando le correspondía por naturaleza, y ofensivamente se portó como un príncipe (Ospina, *Ursúa* 143).

De même, Pedro de Ursúa personnifie les figures de pouvoir qui se vantent des hautes fonctions de leur famille pour inspirer la peur et le respect : « Al belicoso y enérgico Ursúa se le llenaba la boca en los muelles de Panamá hablando del juez su tío al que vería unas semanas después en Cartagena [...] » (82). La figure d'Ursúa représente les facettes les plus sombres du pouvoir ; Hugo Niño suggère même que le personnage sanguinaire qu'Ospina a choisi pour son récit romanesque a été l'un des pionniers du paramilitarisme en Colombie :

[...]fue pionero en algunas prácticas que, desde entonces, han tenido acogida en estas tierras, como la organización de ejércitos privados para adelantar guerras paramilitares mercenarias con banderas del Estado [...] (Niño « Ursúa » 49).

Dans l'histoire récente de la Colombie, la création de groupes paramilitaires est enregistrée au début des années 80 et à la fin des années 90. Ces groupes, répartis dans tout le pays, ont également été responsables de très graves violations des droits de l'Homme en collaboration avec les forces de l'État, selon María Teresa Ronderos, en plus de participer financièrement au trafic de drogue¹⁶¹.

Un autre aspect qui mérite d'être souligné est le métissage en tant qu'élément de conflit. Selon Ospina, « Colombia es el país más mestizo del continente » (Ospina *De la Habana* 27), condition qui n'a pas permis de discuter des différences et qui a, par conséquent, été le motif de ségrégation et d'injustice sociale. Ospina dit que le mal colombien est culturel, il parle de l'absence d'une mythologie fondatrice et unifiante qui, selon lui, devrait être un projet partagé ou un rêve national (20). Il dit que le Colombien n'a ni caractère ni critère ce qui « [...] hace que nos parezca aceptable una conducta por vil que sea » (23). La dimension du métissage chez le Colombien est représentée dans la psychologie du narrateur : un métis honteux de sa condition au début du récit, inhibé, introverti, loyal, avec un sentiment de vénération et d'hommage envers les modèles européens et avec une tendance à ignorer sa propre vie, pour laquelle il y a une introspection et même un anonymat dans les deux premiers romans. Mais le narrateur est un érudit ce qui lui permet, malgré l'énorme difficulté, de se reconnaître à travers

¹⁶¹ Le magazine numérique *Verdad abierta* est une source d'informations sur les origines du conflit colombien depuis la fin du XIXe siècle. María Teresa Ronderos, fondatrice du portail du journal, a publié *Guerras recicladas* (2014) dans lequel elle examine le phénomène paramilitaire en Colombie depuis ses origines : <https://verdadabierta.com/guerras-recicladas-un-libro-que-desentra-na-el-paramilitarismo-en-colombia/>. Consulté le 4 janvier 2022.

le langage. Dans *Ursúa*, le ton épique du récit laisse entrevoir l'influence des classiques et des romans de chevalerie ; dans *El país de la canela*, il révèle son érudition et sa connaissance du latin et, dans *La serpiente*, la poésie est le moyen de récupérer les langues annihilées des natifs. La condition métisse du narrateur permet d'établir ce pont entre la réalité et le langage, une langue qui vient de loin et qui n'a pas l'intention de coexister avec d'autres langues et qui fait irruption de manière autoritaire : « La lengua que llegó estaba hecha para nombrar un mundo distinto [...] venia llena de palabras para las cuales no había una realidad correspondiente » (30). Cependant, Cristóbal étend ce pont de communication avec l'Amérique au reste de l'Europe grâce à sa connaissance du latin.

Selon Ospina, le castillan ne fait pas partie du conglomérat philosophique dont le français, lui, fait partie : « [...] el latín, una lengua de tanta fuerza y resonancia, una gran lengua de sensibilidad y de pensamiento, había perdido algunas de sus virtudes en ese proceso de adaptación particular al mundo ibérico » (30). L'auteur fait même référence à une appréciation quelque peu péjorative de Borges au sujet de la langue castillane : « Ese latín venido a menos, el castellano » (Borges cité dans *De la Habana* 30).

Le personnage du narrateur préfère, dans un premier temps, être en Europe, en fait, son retour en Amérique lui a été imposé. Ospina révèle ce conflit entre les deux continents grâce au castillan qui nomme même des choses inexistantes sur le territoire colombien :

Aquí tenemos la mayor variedad de aves del mundo [...], pero el pájaro que más abunda en nuestros poemas y -en nuestras canciones es el ruiseñor , que aquí solo existe en el tesoro de la lengua y que no puede encontrarse en nuestros bosques (30).

L'importance du métissage dans l'œuvre d'Ospina se manifeste donc non seulement à travers le narrateur mais aussi à travers l'œuvre de Castellanos, qu'il qualifie de langue métisse :

Juan de Castellanos emprendió a solas la lúcida aventura de nombrar y cantar el territorio, de reconocer a los pueblos que lo habitaban, sus costumbres, sus oficios y sus artes, de describir su naturaleza, e iniciar el proceso de mestizaje de la lengua (Ospina *Las auroras* 119).

La dialectique de la nature et du langage ou, plus précisément, du territoire colombien, est le pilier sur lequel est construite l'œuvre. Les questions formulées dans ses essais cherchent à être résolues avec l'histoire. L'une des premières questions porte le titre d'un des essais les plus populaires de l'auteur : où est la bande jaune ? C'est-à-dire où est la richesse ? À partir de cette interrogation, l'auteur déplace un projet romantique sur le territoire colombien qui non

seulement participe à l'histoire en tant que personnage mais qui est aussi le nœud sur lequel se tissent tous les aspects de la narration.

Enfin, le manque de volonté du narrateur, ce qui met sa vie en danger en voyageant derrière Ursúa pour une chimère, peut s'expliquer par une quête d'identité. Le narrateur incarne ainsi la problématique soulevée dans les essais les plus importants d'Ospina. La société colombienne, tout comme la latino-américaine en général, vit constamment soumise à l'incertitude et au déracinement qui, en plus d'être occasionnés par les multiples problèmes sociaux et économiques, font partie d'une méconnaissance des racines. Ces racines presque inexistantes ajoutées à l'injustice sociale ont créé des vagues de diasporas à travers le continent et au-delà ; et, dans le cas particulier de la Colombie, le réseau de violence amène à une migration au sein du territoire colombien des espaces ruraux vers les fourrés de la jungle urbaine.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que, bien qu'Ospina n'inscrive la trilogie dans aucun genre littéraire, l'étude générique de celle-ci nous permet d'élargir le champ d'analyse sur la manière dont différentes composantes esthétiques ont été intégrées à la littérature colombienne actuelle à travers cet auteur et, par conséquent, à propos de la façon dont des genres comme la chronique, la poésie, l'essai et le roman identitaire soulignent la dimension tant formelle qu'éthique ou idéologique.

Depuis l'Antiquité grecque, la question des genres révèle, d'une certaine manière, les interprétations humaines spécifiques face à la réalité :

[...] au genre lyrique correspondrait la subjectivité, au genre dramatique l'objectivité, au genre épique une combinaison des deux. Concrètement, à la question « qui parle ? », il serait répondu : dans le genre lyrique, un « je » ; dans le genre dramatique, des acteurs ; dans le genre épique, un narrateur et des acteurs (*Dictionnaire des termes littéraires* 221)¹⁶².

Tout comme la réalité est variable et, par conséquent, l'interprétation de l'homme face à elle n'est ni immuable ni statique, le générique est dynamique et fluctuant et tend à briser ses propres limites. Mais il est arbitraire dans le sens où il existe grâce à la mimésis, l'émulation, la réinterprétation et, en général, la réaction à d'autres formes littéraires, c'est-à-dire qu'il ne peut être conçu ou être créé mais qu'il peut être permuté. Or, dans notre analyse, la trilogie n'échappe pas à cet arbitraire inhérent. D'une part, l'auteur fait appel à des modèles préexistants comme

¹⁶² « Les modes spécifiques d'expression du temps et de l'espace valent parfois comme des critères supplémentaires : le temps lyrique exprimerait une situation intemporelle, le dramatique un événement qui a lieu ici et maintenant, et l'épique une fusion permanente du présent et du passé... [...] Ceci est à plus forte raison le cas pour des types de textes (genres et sous-genres) clairement situés dans l'histoire, et qui constituent le corpus des genres principaux en question. À première vue, tout semble pouvoir bien s'organiser : au genre narratif reviennent l'épopée et le roman, la nouvelle, la short story, etc » (*Dictionnaire des termes littéraires* 221)

le narrateur qui est un mélange de plusieurs chroniqueurs dont les points communs sont le territoire colombien et le combat combinés à l'écriture. D'autre part, la trilogie n'échappe pas non plus à une certaine échelle de valeur et d'idéologie contenue dans les genres imités qui imprègnent l'œuvre inévitablement.

La chronique, comme nous l'avons déjà mentionné, contient un haut degré de substance idéologique, en plus d'être un héritage de Platon en ce qui concerne la relation de l'homme au monde, mais aussi un instrument de pouvoir à travers les lois, l'implantation d'une mémoire et d'un domaine rhétorique qui fait appel à la *vérité* ou, mieux encore, à l'alliage entre tentative d'objectivité et imaginaires. La poésie, bien qu'elle soit comprise comme une relation plus intime avec l'acte littéraire ou le « je » du genre lyrique, se révèle, dans la trilogie, comme une mimésis d'autres textes produits dans d'autres cultures mais qui cherche à en concevoir une authentique. L'essai a recours à d'autres discours tels que le discours politique et social qui, bien qu'il ait davantage à voir avec le contexte colombien et qu'il cherche à répondre aux questions actuelles, n'est pas non plus exempt de son inhérente dimension arbitraire. Cependant, le roman semble accueillir cet arbitraire en se révélant être une question sur l'identité colombienne et sur la manière dont une partie de cette identité est contenue dans la langue et sur le territoire colombien personnage central de la saga et axe d'étude de la partie suivante.

III. L'IDENTITE : Récit, espaces et migration

Notre dernier chapitre vise à analyser principalement les dialectiques homme-espace, homme-migration et homme-langage. Dans quelle mesure les différentes relations établies entre le récit, l'espace et la migration dans la trilogie déterminent-elles l'identité colombienne telle que l'auteur l'a identifiée dans ses essais, notamment dans *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995). Si telles réflexions sont projetées dans la saga à travers le territoire colombien, la langue et la migration en tant que prologue à la situation actuelle, apporteront-elles des réponses à ces problématiques ? Dans le texte intitulé « Colombia en la encrucijada » (2000), par exemple, Ospina attribue la complexité du comportement colombien aux espaces, qui plus qu'un simple tellurisme, sont les relations que la société établit entre ses individus, la conscience collective et individuelle de ce qu'est être colombien et l'acceptation de cette catégorie en fonction de l'espace dans lequel il vit :

Sin duda es el hecho de que sobre cualquier palmo de su territorio graviten cuatro grandes fuerzas planetarias: el océano Atlántico, el océano Pacífico, la cadena volcánica [...] y la selva del Amazonas, lo que produce esos excesos de vitalidad. Tal vez esto contribuye a darle al colombiano su complejo perfil [...] (Ospina 50).

Si les espaces déterminent le comportement des Colombiens ainsi que l'histoire du pays, Ospina ne sous-entend-il pas aussi que c'est un territoire incompatible avec ses habitants ? Quels mécanismes narratifs l'auteur utilise-t-il pour étudier l'identité colombienne déterminée par l'espace, la langue et la migration ?

Premièrement, notre étude se centrera dans la manière dans laquelle l'auteur reconstruit le territoire colombien du XVI^e siècle. En effet, la question de l'identité apparaît, dans la saga, à partir d'une approche actuelle et s'efforçant de reconstituer l'histoire des espaces colombiens : « [...] es ver cómo nació este país » (Ospina, *Contravía* TV, sect.3:12). Cet effort de recreation est au cœur des inquiétudes soulevées dans les essais qui précèdent notre corpus puisque l'idée de considérer le territoire comme l'un des éléments déterminant l'identité des Colombiens commençait déjà à s'y développer. Il nous faut souligner le point de vue de Juan José Barrientos au sujet du nouveau roman hispano-américain qui met en avant le présent et qui –contrairement à Menton– affirme qu'il y a des faits dans le présent qui nous semblent historiques et, pour cette raison, raconter un fait historique qui n'ait pas été vécu par le romancier est sans intérêt :

A diferencia de mi colega Seymour Menton, que solo considera como novelas históricas aquellas en las que se narran hechos que no fueron vividos por el autor, a mí me parece que

lo histórico se relaciona menos con el pasado que con la memoria y que por eso hay hechos en el presente que nos parecen históricos, es decir, dignos de recordarse. Así, Menton no define al género por sus características intrínsecas, sino por la relación entre los hechos y el autor, lo cual no me parece pertinente (Barrientos, *Ficción -historia* 22).

Premièrement, dans la trilogie, nous assistons à l'origine des problèmes actuels de la Colombie et à des événements qui continuent de se reproduire, ce qui signifie que, d'une certaine manière, l'auteur y assiste. C'est ainsi que les problématiques évoquées dans les essais notamment dans *¿Dónde está la franja amarilla ?* (1995) sont liées aux romans. Le roman *Guayacanal* est un autre exemple concret. Dans celui-ci, à travers ses souvenirs d'enfance et de ce que lui racontent les aînés de sa famille, l'auteur raconte comment il a vécu dans sa chair l'époque dite de *La violencia* de la première moitié du XXe siècle à Tolima, sa région d'origine¹⁶³. Dans cet effort pour trouver la racine des problématiques décrites, le territoire colombien joue un rôle de premier plan puisqu'il est non seulement montré comme déterminant dans l'identité de l'homme colombien et de la langue mais aussi comme le noyau de la violence dans le pays et certaines richesses qui sont aujourd'hui source de conflits, ainsi que d'autres qui ont disparu à la suite d'une surexploitation, comme les perles.

Deuxièmement, la migration est présentée comme une problématique actuelle en Colombie à travers le déplacement intérieur forcé. Nous considérons que la saga cherche aussi à aller à la racine de ce phénomène dans un effort non seulement pour reconstituer les espaces colombiens mais aussi pour comprendre comment ce phénomène a commencé. Ainsi, le deuxième chapitre s'inscrit dans la relation entre les espaces colombiens et la migration depuis une perspective du présent : le déplacement forcé. Pour ce faire, nous nous appuyons sur le récent rapport national sur les déplacements forcés en Colombie, *Informe Nacional del desplazamiento forzado en Colombia* élaboré par le Centre national de la mémoire historique en 2015¹⁶⁴, qui examine en profondeur les principales causes et la situation actuelle des régions les plus touchées par le déplacement intérieur forcé en Colombie, ce qui montre qu'une des principales causes est la lutte pour l'appropriation du territoire colombien.

Le langage joue un rôle essentiel dans cette reconstruction. En effet, l'imposante présence des espaces dans la trilogie a été déjà étudiée. Cependant, nous distinguons certaines des

¹⁶³ *La violencia* est le nom qui a été donné à une période de l'histoire qui a débuté avec l'assassinat du leader Jorge Eliecer Gaitán, le 9 avril 1948. Selon l'*Informe Nacional del desplazamiento en Colombia Una nación desplazada 2015*, cette période constitue la genèse du conflit armé en Colombie puisqu'elle a déclenché des phénomènes tels que le déplacement, la dépossession et l'accumulation de terres.

¹⁶⁴ La création de la CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) est relativement récente. Il a été créé en 2011 dans le but de préserver la mémoire du conflit armé en Colombie: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/contexto/>. Consulté le 18 janvier 2022.

analyses dont le critère analytique mérite d'être souligné puisqu'elles abordent la question sous l'angle du discours, de l'éco-critique et du symbole. Pinzón Hernández, par exemple, réalise une étude isotopique en identifiant et en comptabilisant le lexique lié aux symboles de l'eau et des montagnes dans la saga¹⁶⁵. Grâce à ce calcul, Pinzón analyse l'implication symbolique qui peut être extraite aussi bien de l'œuvre d'Ospina que de la poésie andine contemporaine afin d'établir des parallèles et des divergences avec les mythes occidentaux¹⁶⁶. L'étude confirme la présence prépondérante de termes aquatiques dans la trilogie ainsi que l'inclusion de mythes occidentaux en relation avec les sommets, les hauteurs et les montagnes¹⁶⁷. Pour notre analyse, nous mettons en évidence de cette étude un aspect de l'œuvre d'Ospina qui mérite d'être analysé : l'abondance des mots. Nous avons déjà mentionné l'exubérance et le style baroque de la saga à travers les discours de réception¹⁶⁸ ainsi que l'usage de l'énumération et de l'extension, comme tactiques narratives pour nommer le territoire colombien.

Mais le calcul de Pinzón révèle une exubérance de mots. En cela, la trilogie semble se rapprocher d'Alejo Carpentier, non seulement en raison de son style mais aussi d'une revendication dont Ospina pourrait être en train de faire l'écho : nommer les réalités américaines¹⁶⁹. En effet, l'une des propositions du récit, dans la saga, est de rapprocher une langue venue d'un autre continent d'un territoire pour lequel il n'existe pas de mots pour le nommer. García Márquez formule également cette difficulté de nommer le monde ainsi que de le recréer avec Macondo : « El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo » (García Márquez, *Cien años de soledad* 79). Ce décalage entre les espaces colombiens et la langue avait déjà fait l'objet de réflexions

¹⁶⁵ Carolina Pinzón Hernández, *Le symbole de l'eau et de la montagne, convergences et divergences au sein de la trilogie de l'écrivain colombien William Ospina et dans la poésie andine contemporaine*. Littérature.s. Université Nice Sophia Antipolis, 2016 :

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01439383/document>. Consulté le 28 septembre 2017.

¹⁶⁶ L'étude isotopique a été réalisée grâce au programme informatique TexSTAT. Grâce à lui, on a pu déterminer, par exemple, la prédominance des termes aquatiques dans *El país de la canela*. Le résultat du nombre de lexèmes appartenant au champ sémantique de « eau » comme topos est l'un des exemples qu'illustre Pinzón, l'étude présente les résultats suivants : « Le terme *agua* apparaît 145 fois, alors que le terme *mar* 63 ; le terme *rio* est répété 39 fois, ce qui est tout à fait conforme aux événements que le roman décrit ; le terme *océano* dix fois, *canales* huit fois, *arroyos* quatre fois ainsi que *cascadas* ; le terme *fuenta* est répété quatre fois, *lagos* trois fois, *lagunas* trois fois ; *pozo* trois fois, *cuenca* cinq fois, *pantanos* est répété trois fois, et *quebradas* trois fois aussi. » (Pinzón 108).

¹⁶⁷ L'étude a déterminé, par exemple, la manière dont les montagnes symbolisent la preuve majeure de la capacité humaine, en d'autres termes, elle met en évidence la conception de la montagne, dans la trilogie, comme un espace où se définit le héros.

¹⁶⁸ Voir le chapitre 1.1. Le style littéraire de la première partie.

¹⁶⁹ Aínsa mentionne d'autres écrivains qu'il considère revendicatifs en renversant le chaos des premières impressions sensorielles et de l'étouffement dans un ordre intégré « donde el diálogo es casi una unidad » : Jorge Isaacs, Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera, Ciro Alegría, Rómulo Gallegos, Miguel Ángel Asturias, Agustín Yañez, João Guimarães Rosa, notamment (Aínsa 330).

de la part d'Ospina dans l'essai « De chigüiros y cipreses » (1997), où il affirme que cette discordance est en partie à l'origine d'une tendance à dissocier la réalité du discours: « Yo me atrevo a afirmar que, de muchas maneras distintas, Colombia muestra ese abismo entre la realidad y el lenguaje » (*De la Habana* 29).

Pour illustrer son hypothèse, Ospina fait référence à la poésie colombienne produite au XIX^e siècle mais sans détailler les noms d'auteurs ni citer des poèmes. L'écrivain colombien affirme que, en raison d'une question de tradition et d'une sorte d'hommage, il était préférable, en Colombie, de parler d'espèces animales européennes plutôt que locales : « En cierto modo era más fácil para nuestros poetas hablar del *ebúrneo cisne sobre el quieto estanque* [...] que poder hablar sobre los chigüiros que abundan en las llanuras orientales de Colombia » (34). Ainsi, la question de l'identité apparaît comme un élément intrinsèque non seulement dans le style baroque d'Ospina mais aussi dans la manière dont s'établit la dialectique de l'homme et de l'espace dans son récit. L'abondance d'espaces dans son œuvre est-elle une demande, comme le fait Alejo Carpentier, de nommer la réalité colombienne ? Fernando Aínsa nous offre une autre lecture qui relève davantage du manque d'identité que de la revendication. Dans « La demarcación del espacio en la ficción novelesca », Aínsa postule que l'exubérance de la nature comme caractéristique du roman latino-américain illustre une *incapacité* à s'approprier les espaces américains ainsi qu'un manque d'identité : « Es la falta de "dominio" de la realidad lo que lleva intentar abordarla por la vía farragosa de la descripción [...] » (Aínsa, « La demarcación del espacio en la ficción novelesca » 325).

Plus d'une question découle de ce qui précède : Existe-t-il, dans la trilogie, des éléments qui illustrent une absence d'identité, remplacée par la présence excessive de paysages ou d'espaces naturels ? Ou, plus précisément, comment la dialectique homme américain – espace se crée-t-elle dans la trilogie ? La réponse ne saurait être dans la multitude de personnages historiques présents dans la saga mais dans les personnages de fiction.

Troisièmement, il en émerge un aspect, d'ailleurs peu développé dans les études réalisées sur la trilogie : les personnages de fiction. En effet, ce sont eux qui marquent la fine frontière entre les événements historiques et l'invention et ils semblent jouer le rôle de miroir de la société colombienne actuelle. Ainsi, à travers leur analyse, nous entendons identifier les parallèles avec la société contemporaine et les allégories auxquelles a recours Ospina pour refléter l'idiosyncrasie colombienne présentée dans ses essais.

L'essai « Counter (Current) Discourses: Rivers in William Ospina's *Ursúa* and *El país de la canela* » (2013) est un texte dont l'approche est principalement écocritique. Appuyée sur cette

perspective et celle de l'analyse de déconstruction, Kressner décrit les espaces fluviaux dans les deux romans comme des sites de résistance à un récit spatio-historique dominant. L'autrice analyse dans les deux textes la présence de l'eau comme fondamentalement différente de la terre. Pourtant, cette différence n'est pas articulée en termes d'opposition binaire entre une bête aquatique sauvage et un sol dominé. Au contraire, l'eau est associée à un changement constant :

The description of nature is a key element in Ospina's writing. Through the presentation of the environment as an active, collective agent, he links times and spaces.[...] Ospina's argument of the interconnectedness between different chronotopoi is fundamental for any ecocritical discourse. [...] (Kressner, *Counter (Current)* 185).

Kressner nous permet d'aborder les discours liés à l'eau comme de nouveaux narrateurs. Les espaces colombiens apparaissent non seulement comme des sujets actifs, mais aussi comme des déterminants de l'identité des personnages. Ainsi, s'appuyant sur les études culturelles, l'autrice illustre non seulement un rôle prépondérant des éléments de la nature dans les romans mais également comment, à travers eux, se construit un discours contestataire qui offre une nouvelle lecture du passé, dans laquelle la nature joue le rôle de contre-pouvoir :

Ospina proposes a discourse about space as a contested literary and cultural topic and also employs space as a new narrator. This pluralization of narrative instances in moving spaces has fundamental implications for the conception of subjectivity, now posed as a polyphonic interplay of enunciations. The new subjects discover and affirm themselves as parts of their changing life-worlds; they even learn to save themselves—from ignorance, fear, oblivion, or madness—in the narrative act. The rhizomatic flow has abandoned the narrow field of a binary logic of representation and points toward the fluidity of a lived experience—that of water, as well as of the sailors, riding on its back for months, and of the characters and readers Ospina's counter-current discourses of and on the rivers in both novels critically reevaluate the colonial and neocolonial endeavors in our present (191).

Les exemples de la nature en tant que contre-pouvoir sont nombreux dans la saga. Il n'est pas rare que les espaces jouent non seulement un rôle de résistance mais aussi de destructeurs. Aínsa aborde également cet aspect du point de vue de la jungle, de la pampa, des hauteurs des cordillères et d'autres espaces paysagers dans cette perspective, présente dans certains romans latino-américains comme *La vorágine* (1924) : « La naturaleza, solo ha sido la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento de los personajes de la novela latinoamericana » (Aínsa 324).

Dans la trilogie, il y a plusieurs exemples de cette « réduction de dignité » suggérée par Aínsa, l'un d'eux est raconté dans *Ursúa* quand le naufrage auquel a survécu le frère Martin de

Calatayud¹⁷⁰ est relaté. Ospina décrit l'arrivée d'un groupe d'hommes sur les côtes du Cap de la Vela, après un naufrage de deux semaines ; il y dépeint un cortège de gens « extravagante[s] » par l'élégance cachée derrière leurs haillons : « Parecían un grupo de aristócratas que, de regreso de una fiesta, hubieran tenido que pasar por el infierno » (*Ursúa* 84). Mais cela ne semble pas être une règle générale, en fait, il y a des moments dans l'histoire où l'homme domine la nature. Cela est mis en évidence dans la relation qu'Ursúa établit avec le territoire colombien dont l'hostilité provient plutôt de lui : c'est lui qui méprise les espaces colombiens. De plus, il s'avère que le navarrais récemment arrivé d'Espagne connaît mieux le territoire que le narrateur lui-même alors qu'il y est né. Et c'est, en effet, grâce à Ursúa qu'il découvre les terres où il est né : « Aprendí a querer esta tierra por las palabras de un hombre que no la quería » (*Ursúa* 94). De plus, les espaces n'annihilent pas Ursúa, il est anéanti par la folie et le délire de pouvoir qu'incarne Lope de Aguirre. Dans le cas du narrateur, rien ne l'anéantit, il survit pour raconter puisque c'est là son destin final. Pour lui, la nature apparaît certes hostile mais pas assassine ; elle se présente comme une scène sur laquelle il fera un voyage chamanique, un voyage intérieur dans lequel, à la fin de l'histoire, il sera même uni à l'eau. Cette fusion, à la fin de la saga, est le final d'une série de métamorphoses que subit le narrateur.

Les métamorphoses, et la relation du narrateur avec Ursúa, sont le quatrième aspect de notre analyse sur la détermination de l'identité du colombien à travers le narrateur. L'un des traits qui situent ce personnage au milieu d'une fine ligne entre le réel et la fiction. Bien qu'il finisse par être un personnage historique, son *moi* individuel est si complexe qu'il finit par être défini comme un mystère car son errance et ses égarements à travers le territoire nous amènent à nous interroger sur ce qu'il y a à l'intérieur du personnage. D'autres essais et critiques, dont certains déjà mentionnés, mettent en lumière l'importance de la forêt amazonienne, de la perception d'Ospina du continent américain et de la valeur de l'œuvre quant à la récupération des mythes¹⁷¹. Cependant, nous n'avons pas l'intention de faire une compilation exhaustive des études sur la saga et les espaces, mais plutôt d'approfondir certains aspects que nous considérons importants pour notre analyse.

¹⁷⁰ Dans *El carnero* (1859), cet évêque est mentionné au sein du catalogue des premiers évêques du Nouveau Royaume.

¹⁷¹ En 2016 Antonia Viu analyse la trilogie et la qualifie de « narración hidrológica » : « Ospina se desplaza en una economía de la narración que podríamos definir como hidrológica en tanto la trilogía puede leerse como un territorio fluvial al que es posible entrar por distintos puntos desde fragmentos de historia intercambiables en la memoria del narrador que llevan a la montaña y a la sabana pero que siempre pulsán por volver al cauce del río [...] » (Ospina, *Cátedra Abierta*, sect.10:29). Une autre étude qui mérite d'être signalée est l'essai « Las amazonas de William Ospina » (2010) de Aguilera Garramuño.

Plusieurs questions se dégagent de ce qui précède : Y a-t-il quelque autre raison, qui ne soit pas stylistique ou due à la tendance romantique de l'auteur, pour expliquer le peu de développement de la psyché des personnages de fiction et la prédominance des espaces ? Pourquoi reléguer les histoires qui sous-tendent les personnages de fiction ? Et, d'ailleurs, pourquoi ne pas profiter de la fiction pour approfondir leurs états d'esprit, leurs incertitudes, leurs doutes moraux et leur essence en tant qu'individus ? L'hypothèse d'Aínsa met en évidence la relation problématique de l'Amérique latine avec son histoire et, dans cet ordre d'idées, l'énorme place que les espaces occupent rend difficile l'établissement d'une ligne d'identification avec la psyché des personnages. Dans notre étude, nous considérons que la question de l'identité à travers le narrateur inscrit la trilogie dans le schéma que propose Aínsa puisque le conflit du narrateur est précisément identitaire, c'est de ne pas trouver sa place dans le monde. Ainsi, son personnage se révèle à travers son rapport à l'espace, avec Pedro de Ursúa, puis à travers ses transformations et, enfin, à travers des symboles.

Finalement, le mythe sera notre dernier axe d'étude : Comment est-il intégré dans notre analyse de la langue, de l'espace et de la migration en tant que déterminants de l'identité ? Jugé analyse les espaces et l'aspect du mythe dans la saga en argumentant la thèse d'une réinvention de la représentation du Nouveau Monde par Ospina. En d'autres termes, Jugé propose l'hypothèse selon laquelle Ospina est un démiurge, un créateur d'espaces, argument avec lequel nous sommes en désaccord. Bien qu'Ospina s'efforce de reconstituer les espaces colombiens du XVI^e siècle, il ne parvient pas à créer un Macondo ni à recréer une réalité ; cependant, nous pensons qu'il est possible d'extraire de l'œuvre certains éléments communs avec García Márquez grâce au narrateur. Pablo Montoya, par exemple, met en évidence la relation avec le Nobel à travers le style narratif : « Ospina se afinca en el Pablo Neruda de *Canto general* (1950) y, sobre todo, en García Márquez, de cuya sintaxis hay continuos ecos [...] » (Montoya, *Novela histórica* 109).

De même, dans la complexité des mythes colombiens, et des mythes en général, réside la confluence de la pensée indigène, hispanique et africaine qui circule à travers le mythe et se reflète dans les traditions actuelles. Dans cette confluence et cette transmission, il est inévitable de se demander, par exemple, comment les chroniqueurs ont accédé aux mythes et dans quelle mesure ils les ont modifiés en langue espagnole, si l'interprétation était exacte, si au moins l'essence de la pensée indigène colombienne a pu être saisie.

Mircea Eliade, Joseph Campbell et Javier Ocampo López mèneront notre dernière analyse de l'aspect mythique de la trilogie. D'une part, nous analyserons certains aspects du lien

qu'Ospina établit avec la sacralité indigène colombienne et le mouvement romantique à travers les mythes. D'autre part, nous étudierons l'aspect sacré de la naissance des espaces colombiens actuels et ses dénominations au travers des mythes. Eliade aborde l'aspect du mythe à partir de la vérité et du sacré et comment, à travers le mythe et le rituel, on connaît les origines des choses ; Campbell, pour sa part, traite de la relation sacrée entre l'homme et l'espace comme une dialectique entre le corporel et l'éthéré, d'où la nécessité de construire des espaces sacrés et de les nommer ; enfin, Ocampo rassemble des mythes de la Colombie actuelle qui témoignent du résultat de cette combinaison de symboles établie au XVIe siècle, ce qui démontre l'hétérogénéité et la diversité des mythes en Colombie.

1. Le territoire colombien : un effort de reconstitution

Pour reconstituer le territoire colombien du XVIe siècle, l'auteur s'appuie sur des gravures de membres d'expéditions françaises du XIXe siècle, ainsi que sur les images décrites par Castellanos, les chroniques de Fray Pedro Simón, Lucas Fernández Piedrahita (1624-1688)¹⁷², Fernández de Oviedo et Pedro Cieza de León¹⁷³ et autres. Cela nous permet de constater que les diverses et hétérogènes luttes actuelles pour la propriété de la terre contiennent la même essence que celles du XVIe siècle mais avec des acteurs différents. Même si certains éléments qui constituent la richesse du territoire ont disparu, comme les perles, ou ont été altérés.

Il convient également de noter que les essais qui précèdent la trilogie et qui, de surcroît, sont les plus emblématiques, ont été produits à la fin du XXe siècle et au début du XXIe, époques d'effervescence sur le plan social et politique sur le territoire colombien, marquées par la prolifération de groupes paramilitaires, l'augmentation de la délinquance, la pauvreté, l'expulsion des paysans, des indigènes et des Afro-Colombiens de leurs terres, les tortures, le

¹⁷² Fils de l'Espagnol don Domingo Hernández de Soto Piedrahita et d'une mère métisse Catalina Collantes, probablement petite-fille d'une princesse inca, il a été ordonné prêtre après sa formation au séminaire de San Bartolomé et a obtenu les curatelles de Fusagasuga et de Paipa. À l'âge de quarante-neuf ans, il est consacré évêque à Carthagène et construit sa cathédrale, puis prêche pour évangéliser les indiens du Darien. Son ouvrage *Historia general de las conquistas del Nuevo reino de granada* (Histoire générale des conquêtes du Nouveau Royaume de Grenade) (1676), ainsi qu'un autre volume, traitent de l'histoire indigène des Muisca, des Chibcha et de leurs voisins. (Denisova 142).

¹⁷³ Ospina fait référence aux gravures des voyageurs français du XIXe siècle au cours de l'interview pour *Contravía*: « [...] todavía es posible ver en los grabados que hacían los viajeros franceses del siglo XIX, los bosques de cedros de Biotá inmensos a cuyo lado los jinetes se ven diminutos » (sect. 03:58).

recrutement sous la contrainte, le terrorisme, le trafic de stupéfiants et les échecs des tentatives de négociation entre le gouvernement et le groupe guerrillero des FARC ainsi que l'installation de politiques néo-libérales qui ont contribué à la détérioration écologique. Nous faisons référence à *Es tarde para el hombre* (1994), *Auroras de sangre* (1999), *América mestiza* (2000), *De la Habana a la paz* (2016) et *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995) ainsi qu'à son roman *Guayacanal* (2019) qui rend compte des années qui ont suivi les premières vagues de déplacement massif en Colombie au milieu du XXe siècle à travers ses propres expériences.

Ainsi, cette représentation de l'espace colombien dans la trilogie est une source de richesses et, par conséquent, le fruit de la discorde qui marque le début d'un conflit qui a ses origines au XVIe siècle. Dès le premier roman, le destin de la Colombie est annoncé : « Aquí nada pueden los títulos si no están respaldados por la fuerza » (*Ursúa* 197) ; définie comme une région « du hasard », la Colombie est la moelle de l'avidité et de la corruption mais aussi un territoire si brumeux et inconnu pour la Couronne qu'elle se retrouve complètement hors de son contrôle. Cette méconnaissance et ce manque de contrôle facilitent la tâche des Espagnols sans scrupules, capables des plus hautes trahisons avec leurs compatriotes dans le but de s'approprier les titres de la terre. Ce fait est décrit dans le premier roman avec le récit de la querelle entre Robledo et Heredia : « Le bastó a Heredia enterarse de la existencia de las minas de oro de Robledo para asumirlas como suyas » (197).

A travers les actions violentes de Pedro de Ursúa et les mythes, Ospina essaie d'établir le lien entre l'exploitation de la terre au XVIe siècle et aujourd'hui. L'auteur décrit l'histoire à travers la cartographie comme symbole : « [...] cada época trae su nuevo mapa de riquezas. [...] » (sect.05:58)¹⁷⁴. Dans les romans, ces richesses n'étaient autres que l'or, l'argent les perles et les émeraudes au XVIe siècle et, aujourd'hui, ce sont les cultures de coca, la déforestation, l'implantation de multinationales, l'exploitation du pétrole, de l'or, du charbon, des émeraudes, notamment, ce qui génère la dispute du territoire colombien ; Ospina le décrit de la sorte dans « Colombia en la encrucijada » (2000) :

[...] el destino de los países desde la Conquista de América fue el de sólo poder producir aquello que las metrópolis estaban dispuestas a consumir. Esto no sólo condicionó la extracción de oro y plata durante siglos de la Colonia, lo mismo que la exportación de perlas y esmeraldas, sino la gradual especialización de estos países en los monocultivos que tuvieran demanda en los mercados poderosos. (48).

¹⁷⁴ La référence à la carte comme symbole de richesse avait déjà été mentionnée dans le chapitre précédent 2.1.Dimension historiographique : étapes de l'expansion, p. 140: « [...] aquí toda tierra es el mapa de una ambición » (Ospina, *Ursúa* 199).

Dans cette enquête qui émerge des questions présentées dans ses essais, l'auteur particularise la violence et le pillage qui produisent à leur tour le phénomène des déplacements forcés. Pour lui, ce sont des faits qui se reproduisent à l'identique par rapport à la conquête sanglante du territoire colombien : « [...] he sentido casi con susto que a veces estoy viendo cosas idénticas hoy, es como si no hubiera pasado el tiempo. » (*Contravía* sect.05:58). Aujourd'hui, pour tout Colombien, le mot *desplazamiento* (déplacement) a une connotation violente ; en effet, le phénomène du déplacement intérieur forcé, en Colombie est une conséquence de la violence particulièrement marquée dans les zones rurales.

Dans cette recherche des racines qu'invoque l'auteur à travers les récits du narrateur, le sang apparaît comme symbole de l'appropriation, de la violence, de la suprématie des institutions et des acteurs du conflit qui sont là depuis le XVI^e siècle : « [...] y los que se apropiaron de la tierra de otros no vacilan jamás en verter sangre, por amiga que sea, para sostener ante Dios que la propiedad es sagrada » (*Ursúa* 199). Certes, le territoire colombien continue non seulement d'être le noyau de la violence mais aussi une source intarissable de richesses et un facteur limitant du comportement de ses habitants. L'un de ces piliers consiste en l'union arbitraire d'une variété énorme de communautés qui cohabitent sur le continent américain. Dans le cas de la Colombie, la trilogie nous suggère qu'elle a été réduite à quatre royaumes.

Cependant, la vision de l'auteur est ambiguë car, dans ses essais, il laisse entendre que ces faits historiques ne sont pas tous négatifs. Si bien aujourd'hui, l'extraction des émeraudes, de l'or et l'exploitation agricole sont à l'origine d'une criminalité combinée avec le trafic de drogue, les bandes criminelles, les déplacements forcés et le paramilitarisme, dans *América mestiza* (2013), il affirme que celles-ci sont aussi l'incorporation de l'Amérique au monde et le début du marché mondial :

Pero el relato de nuestra incorporación al mundo está lleno de avatares significativos: oro y plata, perlas y esmeraldas, maderas y productos naturales fueron los primeros instrumentos de esa incorporación. El mercado mundial también nació allí, y ese mar nunca explorado, el Atlántico, se convirtió súbitamente en el mar más navegado del planeta, y ese Caribe al que vimos en el fresco inicial poblado por naciones que apenas si recorrían las orillas azules en sus piraguas y sus canoas, se volvió de pronto un mar de carabelas y de bergantines, de galeras y de fragatas [...] (Ospina 61).

Par ailleurs, l'arrivée de la langue qui construira les mythes avec l'arrivée d'Ursúa sur le territoire américain, sera déterminante pour la construction de l'identité colombienne. Celle-ci symbolise tout ce qui vient après lui. Son voyage à travers le territoire est aussi un voyage depuis les temps immémoriaux où la tradition orale était un point commun entre tous les peuples

du monde. En outre, le passage d'Ursúa sur le territoire est un panorama de la manière dont s'est établie la transmission des mythes américains et européens, de leur fusion et de la transformation de la relation sacrée entre l'homme et l'espace. La trilogie ne marginalise pas la sacralité mythique des peuples européens ; au contraire, les mythes américains et gréco-romains coexistent dans l'histoire, étendant la possibilité d'analyser l'aspect du mythe à partir d'autres perspectives.

Revenant sur la reconstruction du territoire colombien, la trilogie met en évidence l'hétérogénéité du territoire colombien réduit à quatre royaumes. Cette réduction de la variété et de la quantité de pays existants dans un même espace de terre est l'un des arguments développés dans les romans pour identifier comment a commencé la dissociation entre le territoire et ses habitants. En effet, l'effort de reconstruire le territoire colombien fait ressortir le grand contraste entre la division imposée par la Couronne espagnole et l'abondance de peuples qui habitaient les terres colombiennes : « [...] más de cien naciones de indios resistían con flechas envenenadas [...] » (*Ursúa* 94).

1.2. Les quatre royaumes

Dans le chapitre douze de *Ursúa*, sont énumérés les trente-sept villages que Robledo a trouvés lors de ses conquêtes dans le Cauca et qui occupent plus de deux pages. Cela montre que le territoire colombien était un conglomérat complexe de populations réparties selon des critères que, très probablement, les nouveaux arrivants ont été incapables de comprendre. Cependant, se fiant à la mémoire de Robledo et tout à fait dans le style d'Homère, l'auteur reproduit la liste de ces peuples :

[...] estaban los urabáes, que cambiaban mujeres por oro; los guazuzúes, que habitaban en lo espeso de los bosques; los nitanes que tejían delicadas telas de algodón; los cuiscos, que hacían cuencas de arcilla roja con forma humana; los aragues del Sinú, que cebaban cerdos salvajes; los péberes, famosos por su oro y por sus esclavos; los tatabes del cerro blanco, que habitaban con sus familias en lo alto de los árboles [...] (*Ursúa* 190).

L'unification d'un territoire de centaines de pays à quatre royaumes s'est faite pour la première fois à travers le juge de résidence et oncle d'Ursúa, Juan de Armendáriz qui est resté en charge d'eux sans parvenir à en distinguer les frontières. Outre la diversité des populations

qui habitaient ces espaces, un autre élément de distinction, qui intéressait particulièrement la Couronne espagnole, était les richesses qui y existaient. Ainsi, des éléments comme les perles, les émeraudes et l'or marquaient d'une certaine façon les frontières des sols qui, déjà conquis, étaient un chaos d'intérêts à l'intérieur. Étant données les nombreuses rumeurs d'affrontement et la confusion, Armendáriz apparaît dans l'histoire comme un pacificateur, un unificateur et un justicier mais aussi comme le début de ce qui sera, au cours de l'histoire, une série de gouvernements complètement ignorants des terres qu'ils dirigent et incapables de savoir ce qu'on peut y trouver. Parmi les tâches confuses à accomplir et l'imprécision des frontières entre les terres qu'il devait gouverner, la seule chose qu'Armendáriz savait clairement, c'était faire respecter les Nouvelles Lois des Indes. La difficulté à laquelle il était confronté tenait, entre autre chose, à la complexité du territoire colombien:

Mucho sabía ya la Corona acerca de los mundos de aztecas y de incas [...] y de los establecimientos urbanos y comerciales en las islas del Caribe, pero de estas regiones de Tierra Firme cada informe contrariaba al anterior (*Ursúa* 67).

De cette façon, Armendáriz représente la genèse d'une tentative infructueuse de comprendre certaines terres et des hommes qui se les disputaient avec férocité. Dans le chapitre, Ospina décrit de façon quelque peu caricaturale la tentative de Sámano d'instruire le nouveau juge sur un territoire que lui-même ne connaissait pas plus qu'il ne le comprenait : « “Más allá”, indicó finalmente el secretario, mirando en una dirección y señalando en otra, “solo están las selvas escondidas [...]” » (*Ursúa* 70). Cela représente l'une des grandes contradictions qui a prévalu dans l'histoire, celle de gouverner sans connaître ni comprendre les terres sous commandement. Certes, Armendáriz est mort sans avoir bien compris les royaumes qu'il a eu à gouverner et il est légitime d'affirmer que le personnage marque un trait des gouverneurs à travers l'histoire : l'incompétence découlant de l'ignorance des terres :

[...] la verdad es que nunca entendió los reinos que estuvieron bajo su mando; ni siquiera años después de haber gobernado los altiplanos fríos y el abismo con nubes, el desierto de polvo y la borrasca, cuando ya era un clérigo anciano, lleno de recuerdos y de remordimientos, en un sombrío monasterio de España. Las tierras aturden a los hombres con la ilusión de ser sus dueños, ya veces les conceden el duro don de verse despojados, para que la extrañeza del mundo se haga más completa con su pérdida (*Ursúa* 60).

D'autre part, une autre contradiction que met en lumière l'histoire est celle de parvenir à s'approprier les espaces et de les mépriser. Ursúa apparaît dans l'histoire comme un élément que le territoire colombien accepte et qu'il laisse entrer en son sein car, comme nous l'avons déjà mentionné, le jeune conquistador parcourt ces terres inaccessibles sans difficulté majeure.

Le territoire décide qui peut pérégriner sur ses terres et Ursúa est comme un « élu ». La terre lui ouvre la voie pour le laisser circuler librement et c'est grâce à cela, à sa mémoire et à sa capacité à raconter que le narrateur peut révéler les secrets de ces espaces.

Contrairement à Alonso Luis de Lugo, la traversée de la jungle jusqu'à la Savane de Bogotá a été favorable au jeune Ursúa, pour Lugo, en revanche, cette même traversée avait été un chaos deux ans auparavant puisqu'il avait subi des tempêtes, la chaleur, les flèches des Guanes et des Chitareros, les piqûres d'insectes, les vers dans les bras, les caïmans qui avaient dévoré certains de ses hommes, la traque des tigres, etc¹⁷⁵. Les espaces clament qui peut traverser ses lieux et, par conséquent, qui témoignera de leur existence. Notre narrateur parcourt donc les espaces colombiens grâce au témoignage d'Ursúa qui, à son tour, méprisait le territoire.

En ce qui concerne la loi, la nomination d'Armendáriz au poste de juge de Résidence a fait trembler plus d'un conquistador qui avait abusivement et cruellement pris le contrôle des royaumes pour leurs richesses. Pedro de Heredia, par exemple, pilleur des tombes du Sinú, a été ébranlé quand il a appris l'arrivée d'Armendáriz ; Alonso Luis de Lugo, le voleur de perles du Cap de la Vela a pu s'enfuir avant d'être jugé ; Belalcázar à Popayán qui avait offert l'asile à l'un des assassins de Pizarro, a lui aussi tremblé face à l'arrivée du juge.

D'autres, en revanche, désireux de dénoncer les cruautés des gouverneurs, l'attendaient avec impatience, comme les conquérants de la Savane, outrageusement trompés par Lugo, les administrateurs scandalisés du Cap de la Vela et quelques frères. Le nouveau juge n'était pas ce qu'ils espéraient, ni les uns ni les autres ; il s'avéra que c'était un homme de loi que lui-même ne comprenait pas dans un espace qui lui était complètement étranger. Ainsi, une fois de plus, apparaît un élément embryonnaire de ce que seront les gouvernements dans l'espace colombien, non seulement parce qu'ils ne connaissent pas les territoires qu'ils gouvernent mais aussi parce qu'ils enfreignent les lois qu'ils doivent faire proclamer, en faisant usage du népotisme, par exemple, dont la pratique est courante en Colombie en effet, il suffit de reprendre l'histoire pour constater la prévalence des mêmes noms au pouvoir.

Le juge décide arbitrairement d'accorder à son neveu, au nom de la loi des licences, le gouvernement de la région de Savane sans aucune expérience ou connaissance ; et la description de l'image d'Ursúa arrachant le bâton du pouvoir à Lanhero pour gouverner, c'est aussi la représentation d'un acte qui continuera de se reproduire durant des siècles :

¹⁷⁵ Voir la citation dans la section 1.1. Ursúa : une représentation de l'espace colombien au XVI^e siècle, de la première partie, page 39.

El capitán Luis Lanchero tampoco olvidó nunca aquel 2 de mayo de 1545, cuando un cortejo de hombres desconocidos cruzó la plaza de tierra pisada de Santafé, cerca del río, y de entre ellos se adelantó un muchacho que le pareció de quince años, con gestos ostentosos de gran señor, el traje negro cerrado hasta el cuello, una capa orlada de granate, y una cruz de zañiros en el pecho, preguntando quién era el alcaide de la ciudad. «Para servir a ustedes», dijo el capitán. «Soy yo». Y el muchacho, sin explicar nada ni alterar su gesto, le arrebató de las manos la vara de justicia que era el símbolo de su poder (*Ursúa* 134).

On ne parvient pas à savoir avec exactitude quels sont les quatre royaumes mais la quantité des espaces nommés dans les histoires est énorme bien que certains aient plus de résonance que d'autres. Dans *Notas de La serpiente sin ojos*, l'auteur souligne la prépondérance de certains lieux dans le récit des deux premiers romans du fait qu'il les a personnellement parcourus. Il mentionne, par exemple, ses pas dans la zone septentrionale qui comprenait les anciennes divisions coloniales, de Panamá, Nombre de Dios et Portobelo, un trajet sur le fleuve Magdalena en chaloupe depuis Barranca Bermeja jusqu'à Mompox, Tayrona, Cap de la Vela, Cauca, Catacumbo, San Sebastián de Mariquita, l'Amazonie et le Pérou.

Dans *América mestiza, el país del futuro* (2000), l'écrivain colombien fait référence à quatre systèmes géographiques en Colombie qui fonctionnent de manière indépendante. Peut-être la concordance entre les quatre royaumes mentionnés dans le roman et les quatre régions auxquelles il fait référence dans l'essai est-elle une coïncidence, mais ils apparaissent sans doute dans la saga comme des espaces pleins de richesses et d'éléments qui ont disparu ou ont été modifiés et qui sont recréés dans le roman. Les quatre régions sont : la mer des Caraïbes et ses côtes, le Pacifique et l'ensemble montagneux qui l'entoure, les Andes et l'Amazonie. « Los extremos del norte y del sur forman sistemas geográficos relativamente independientes de estas grandes regiones continentales. » (*América mestiza* 10). L'importance de ces lieux réside non seulement dans les problématiques qu'ils reflètent aujourd'hui mais aussi dans des éléments de cette géographie qui ont disparu, comme c'est le cas des perles.

De ce fait, nous nous demandons dans quelle mesure les différentes reconfigurations historiques des espaces colombiens ont-elles affecté leurs habitants ? Et comment ces exploitations ont-elles impacté le mode de vie de certaines populations, les condamnant à une misère séculaire ? L'un de ces séquences est le déplacement intérieur forcé.

2. Les espaces et la migration du point de vue du présent : le déplacement intérieur forcé

Le déplacement forcé est un thème évoqué dans la trilogie sur la base de la relation violente que les Colombiens ont établie avec le territoire. Dans le chapitre « Colombia: el proyecto nacional y la franja amarilla » de *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995), une tentative est faite pour expliquer le phénomène du déplacement à travers un événement historique: l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitán :

Esta contrarrevolución [Las acciones de la oposición que desencadenaron en la muerte de Gaitán] tuvo tres etapas, cada una de ellas peor que la anterior. La primera fue el asesinato del caudillo, que provocó el incendio de la capital. La segunda fue la Violencia de los años cincuenta, que despobló los campos de Colombia e hizo crecer dramáticamente las ciudades con millones de desplazados arrojados a la miseria. La tercera fue el pacto aristocrático del Frente Nacional, mediante el cual los instigadores de la violencia se beneficiaron de ella y se repartieron el poder durante veinte años [...] *¿Dónde está la franja amarilla?* (54).

Cependant, en 2007, Ospina a fait allusion à ce phénomène migratoire comme l'une des conséquences de la Conquête. Lors d'une interview accordée au magazine *Semana*, l'auteur fait référence au phénomène du déplacement comme un maillon de la chaîne de la Conquête qui se répète dans la Colombie contemporaine :

- ¿Qué encontró en la Conquista que explique la contemporaneidad colombiana? ¿Qué eslabones de la cadena se repiten? -. -Hay fenómenos que siguen existiendo como la violencia, como la capacidad de unos ejércitos privados de entrar a expulsar las poblaciones de sus tierras, Colombia hoy es un país con tres millones de desplazados (Ospina, *William Ospina y su angustia* para gr.5).

Ce phénomène, qui entraîne la perte de biens, d'un toit et, par conséquent, d'une place dans le monde, a obligé les Colombiens à reconstruire une identité fondée sur la dépossession. Nous considérons qu'il est important de placer dans leur contexte les phénomènes de déplacement interne et le territoire colombien, cœur du conflit, à l'époque où les essais et la trilogie ont été produits, afin de mettre en perspective la façon dont le présent de l'auteur se reflète dans les romans. Ursúa est l'archétype du guerrier dont la relation établie entre le pouvoir et l'espace persiste aujourd'hui et constitue l'un des piliers soutenant le phénomène du déplacement intérieur forcé en Colombie. Son statut de commandant de troupes qui arbore le drapeau de la Couronne espagnole et la loyauté de son armée, légitiment ses actions hors la loi, comme les différents massacres contre les Muzos, les Panches, les indiens de la Sierra Nevada et les

Cimarrones, entre autres, qui obligent les survivants à abandonner leurs terres ou à obéir. L'une des lectures de la trilogie comme projection du présent est ce phénomène qui, selon l'histoire officielle, ne commence pas avant le milieu du XX^e siècle. L'*Informe Nacional del desplazamiento forzado en Colombia* élaboré par le Centre national de la mémoire historique en 2015 consacre deux des cinq chapitres de son analyse au territoire colombien, au sein duquel plusieurs vagues de déplacements ont eu lieu depuis le milieu du XX^e siècle. Le rapport est introduit par des statistiques alarmantes:

En un país que tiene un problema agrario persistente, con una historia signada por el difícil acceso a la tierra, se calcula que 8,3 millones de hectáreas han sido despojadas o abandonadas por la fuerza. El 99 por ciento de los municipios colombianos han sido expulsados. A la luz de las cifras precedentes, no es excesivo caracterizar a Colombia como una nación desplazada. (Centro Nacional de Memoria Histórica 16).

Cependant, la trilogie suggère que ce phénomène est une évolution qui a pris naissance au XVI^e siècle. L'aspect migratoire de la trilogie s'inscrit dans un contexte de violence et est l'une des conséquences des luttes territoriales. Si l'on compare les circonstances vécues par les communautés amérindiennes et africaines installées dans les régions les plus pauvres et les plus vulnérables, les plus abandonnées par l'État et, de surcroît, les plus touchées par la violence, on constate des similitudes avec les événements racontés ; en effet, les trois romans font référence non seulement à la dépossession, mais aussi à l'exploitation de ressources telles que les perles, les émeraudes et, bien sûr, l'or. Ospina affirme à ce propos :

Las personas humildes parecen destituidas de la condición de dignidad y de sus derechos. Hoy los pueblos indígenas ven en peligro sus tierras, amenazadas sus culturas, siguen siendo discriminados y no se acaba de reconocer el valor de sus mitologías ni sus tradiciones. Los pueblos africanos en Colombia siguen viviendo como los dejó la manumisión en el siglo XIX: libres, de techo y comida; no hay una sociedad educada en la convivencia y en el respeto por esas otras culturas. (Ospina, *William Ospina y su angustia* para gr.5).

Dans une perspective qui semble vouloir être didactique, les personnages des romans, en particulier Ursúa, parcourent le territoire colombien d'un bout à l'autre, se penchant sur l'origine de ses noms, de ses mythes, de ses premières explorations, pour éventuellement donner au lecteur colombien un panorama plus large du pays dans lequel il vit et que, en raison de circonstances telles que la violence, il n'a pas pu explorer¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Les différents affrontements entre groupes armés dans les zones rurales, généralement les plus riches, ne permettent pas aux habitants de profiter du tourisme, car les voyages (jusqu'à la fin des années 1990) étaient potentiellement dangereux.

L'exemple le plus concret est le roman *Guayacanal*, dans lequel, à travers ses souvenirs d'enfance et ce que lui racontent ses parents plus âgés, l'auteur raconte comment il a vécu de première main ce qu'on appelle l'ère de la violence dans la première moitié du XXe siècle à Tolima, sa région d'origine. Dans cet effort pour trouver la racine des problèmes décrits, le territoire colombien joue un rôle de premier plan, car il est non seulement montré comme un déterminant de l'identité et de la langue colombiennes, mais aussi comme le noyau de la violence du pays.

La migration est ensuite présentée comme un problème actuel en Colombie par le biais du déplacement intérieur forcé. Nous considérons que la saga cherche à aller à la racine de ce phénomène, dans un effort non seulement pour reconstituer les espaces colombiens, mais aussi pour comprendre comment ce phénomène a commencé. Ainsi, notre analyse se configure dans la relation entre les espaces colombiens et la migration dans la perspective actuelle du déplacement forcé.

1.1.Le présent

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué la lecture que fait Hugo Niño de la figure paramilitaire de Pedro de Ursúa, qui a créé une armée privée sous les drapeaux des institutions, il est l'archétype des civils armés qui, au nom de la loi, imposent l'ordre et la peur dans les villes : « Ya Ursúa había dejado de mandar sobre tropas regulares, y empezaba a acostumbrarse a los matones a sueldo y a los salteadores de caminos » (*Ursúa* 421). Mais la figure de Castellanos apparaît aussi comme un transgresseur de la loi, le navarrais est devenu un fugitif après la destitution de son oncle et s'est caché à Pampelune avec la complicité du poète: « Castellanos fue todo el tiempo el proveedor, el fiel vigilante y la fuente más segura y copiosa de información sobre todo lo que pasaba en el reino [...] » (421). Dans le livre *Auroras de sangre* Ospina confirme, sans citer de sources fiables, la vérité historique sur la loyauté que Castellanos professait à l'égard d'Ursúa et sa complicité dans la fuite du jeune conquérant navarrais, notons l'usage du terme « aventure » pour se référer à l'acte illicite du conquérant navarrais: « [...] hay quien afirma que acompañó a Ursúa en sus aventuras de Pamplona y en su probable fuga por el Magdalena [...] ». De plus, ce n'est pas la première fois que Castellanos est impliqué dans des actes illégaux ; le poète était également un trafiquant de perles :

[...] Juan de Castellanos, un letrado que llevaba doce años peregrinando por las Indias, comerciando en La Española, navegando de isla en isla [...] combatiendo a los indios en Coro con los alemanes, explorando las selvas de Maracaibo, y traficando con perlas en Nueva Cádiz [...] (394).

L'apologie de Juan de Castellanos dans *Auroras de sangre* mentionne ce fait mais le désigne comme un « marchand de perles » : Cette ambiguïté des personnages historiques présents dans la trilogie d'Ospina, montre que l'auteur s'efforce de ne pas se lancer dans des pénétrations naïves mais ne cherche pas non plus à discréditer l'exaltation de L'Européen . Ainsi, nous pouvons observer dans *Auroras de sangre* l'utilisation d'euphémismes qui subtilisent les pratiques déshonorantes du poète Castellanos en les justifiant par les particularités de l'époque :

El siglo XVI era así. Podía un hombre haber sido asistente de un letrado y estudioso de preceptiva y oratoria en Sevilla, y después viajero por los océanos, marinero en las islas, pescador de perlas en Cuba y aventurero en Curazao, comerciante en Margarita, soldado de conquista en los desiertos [...] (*Auroras* 45).

Par ailleurs, la guerre déclarée aux indigènes du côté d'Ursúa découle d'une manière anéantissante de concevoir le pouvoir, qui ne fait pas preuve de pitié envers l'ennemi. Ainsi, le jeune Navarro est l'archétype du paramilitaire du XVI^e siècle, qui exerce les mêmes pratiques que ces groupes hors-la-loi contre les paysans, les Afro-descendants et les indigènes dans les zones rurales de Colombie : « “Dicen que quemó vivos a varios jefes de los panches”, dijo uno de los soldados. “Y que apuñaló a los caciques muzos en el banquete de paz después de las negociaciones”» (Ursúa 424).

Une question se pose dans cette analyse de projection dans le présent : qui sont exactement les victimes du déplacement en Colombie, et combien sont-elles ? En cherchant la réponse, l'incapacité de l'écrivain à reproduire la voix de cette population est compréhensible, car on ne sait pas qui ils sont, ni combien ils sont, ni les raisons particulières de leurs diasporas, ils ne semblent pas exister dans les systèmes de recensement ni sur le plan social :

Les difficultés et les mésententes entre institutions internationales, nationales et locales pour définir la catégorie de « déplacés de la violence » nous renvoient à deux questions. D'une part, celle de la caractérisation de la violence comme actes précis ou comme contexte de violence généralisée, d'autre part celle de l'hétérogénéité des populations déplacées (Agier 1).

Le phénomène du déplacement intérieur forcé est encadré par la période de *La violencia* du milieu du XXe siècle¹⁷⁷, au cours de laquelle il y a eu une grande migration dans les zones rurales vers les grandes villes en raison des combats¹⁷⁸. Jusqu'au milieu du XXIe siècle, les causes des déplacements avaient été détectées mais les victimes étaient invisibles ; on ignorait le nombre exact de personnes déplacées et qui elles étaient. Ospina révèle à *Guayacanal* que sa famille a fait partie de ces victimes, sa propre histoire s'inscrit dans les vagues de flux migratoires auxquelles il avait déjà fait référence dans le texte « Lo que le falta a Colombia » (1995) : « [...] a partir de los años cuarenta comenzó un proceso descomunal de éxodo de los campesinos hacia las ciudades, huyendo de la despiadada violencia rural [...] convertidos en extranjeros en su propia patria » (*¿Dónde está la franja ?* 26). Dans la trilogie, plusieurs épisodes nous permettent d'entrevoir certaines des racines de ce qui est aujourd'hui la Colombie, comme l'expansion des communautés africaines et indigènes dans les Caraïbes ou les dépossessions causées par Pedro de Ursúa dans le centre, le sud-est, le nord-est et le nord de la Colombie. Suivre les traces du conquistador, c'est non seulement reconstruire les espaces colombiens mais aussi la violence qui accompagne les déplacements.

Aujourd'hui, le réseau complexe de violence qui génère les déplacements est étroitement lié au territoire colombien. C'est précisément parce que les exodes massifs à l'intérieur du pays ne sont pas de nature ethnique, politique ou religieuse, mais territoriale, le phénomène trouvant son origine dans les luttes pour le territoire. Selon le rapport *Nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (2015), les types de déplacement territorial sont variés : l'un d'entre eux est lié aux combats entre les différents acteurs du conflit pour le contrôle et la domination de lieux stratégiques avec des objectifs politiques, économiques et militaires :

Puede tratarse bien de fuerzas que quieren sacar de su paso a competidores que cuestionan su poder, como grupos de izquierda, o de fuerzas guerrilleras o paramilitares que se disputan el dominio territorial (129).

¹⁷⁷ Selon le rapport national sur le déplacement en Colombie *Una nación desplazada* (2015), la genèse du conflit armé en Colombie, qui a déclenché des phénomènes tels que le déplacement, la dépossession et l'accaparement des terres, s'est produite le 9 avril 1948 avec la mort du caudillo Jorge Eliécer Gaitán.

¹⁷⁸ Selon les données du Cabinet de conseil pour les droits de l'homme et le déplacement CODHES, le phénomène de déplacement interne en Colombie a augmenté de 169% en 2021 par rapport à l'année précédente et c'est l'année où le nombre de victimes de déplacement a été le plus élevé en cinq ans: <https://codhes.wordpress.com/2021/12/22/2021-el-ano-con-mayor-numero-de-victimas-de-desplazamiento-en-5-anos/> Consulté le 18 janvier 2022.

La population est vulnérable soit à cause de la peur, des menaces ou parce qu'elle est directement touchée par les tirs croisés des balles pour s'installer dans la zone. Une autre cause de ce conflit d'intérêt sur le territoire colombien est liée aux cultures illicites ainsi qu'à l'obligation de payer une *vacuna*¹⁷⁹. Le fait de ne pas payer ou de ne pas autoriser les cultures illicites sur leur propriété entraîne des menaces, des expulsions et, dans le pire des cas, le meurtre des modestes habitants et propriétaires de petites parcelles de terre. Cette situation conduit à l'abandon des terres sans rien emporter avec soi.

La troisième cause détectée est liée au « modèle de concentration de la propriété agraire ». C'est l'imposition de la présence d'acteurs forts sur des acteurs faibles. Ce schéma comprend l'exploitation de ressources rares et importantes telles que l'exploitation minière et agricole, dont un exemple tangible est le cas des émeraudes de Muzo. Cette zone très exploitée pour ces richesses rares et uniques a donné lieu à un trafic illégal, qui entraîne à son tour des scénarios de criminalité, de violence et de déplacement.

Enfin, l'exode dit « rentier » (132), touche principalement les communautés afro-colombiennes et indigènes en raison des richesses de leurs territoires ancestraux. La simple dépossession territoriale par des acteurs ayant des intérêts économiques dans les terres et les ressources naturelles appartenant aux communautés indigènes est due, entre autres raisons, au fait que les ressources à exploiter font partie des *resguardos* ; que les indigènes ne se considèrent pas comme des propriétaires légaux car leurs terres sont encore en cours de titularisation ; qu'elles font partie des territoires de projection et d'expansion des *resguardos* ; ou qu'elles font partie de leur territoire ancestral et n'ont pas encore été reconnues comme telles par les autorités (134).

Ce n'est qu'à la fin du XXe siècle que de multiples organisations non gouvernementales, des réseaux de soutien internationaux, nationaux et locaux et des groupes de réflexion ont donné une visibilité sans précédent aux déplacements forcés qui, paradoxalement, ont porté préjudice à une population qui reste dans l'ombre¹⁸⁰. Une publication dans *Les Cahiers ALHIM* en 2001 simplifie avec justesse cette contradiction : *Desplazados: rostros anónimos de la guerra*. Cet article remet en question le manque d'informations sur les victimes de déplacement malgré l'énorme quantité d'informations obtenues sur les causes. Il est certain que durant cette période,

¹⁷⁹Il s'agit d'une collecte illégale d'argent auprès de la population par des groupes criminels pour financer leurs actions.

¹⁸⁰ Parmi les nombreuses sources qui permettent de savoir qui et combien de victimes il y a, Agier cite une quarantaine d'ONG et Rojas mentionne le Réseau de solidarité sociale ainsi que le Comité international de la Croix-Rouge, entre autres (Rojas, para.28).

en raison de la recrudescence de la violence, surtout dans les régions rurales, l'intervention des organisations internationales, nationales et locales a joué un rôle important dans la détermination du phénomène du déplacement. En conséquence, un cadre juridique unique a été créé par la loi 387 adoptée par le Congrès de la République en juillet 1997, qui décrète :

Artículo 1o.- Del desplazado. Es desplazado toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquiera de las siguientes situaciones: Conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los Derechos Humanos, infracciones al Derecho Internacional Humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que puedan alterar o alteren drásticamente el orden público¹⁸¹.

Toutefois, la loi s'avère inefficace : «Une loi d'origine parlementaire a été adoptée par le gouvernement colombien reconnaissant l'importance sociodémographique et humanitaire du problème [...] mais sans application pratique. » (Agier, *Perte de lieux* 91). Si la loi reste sur le papier, c'est, parmi d'autres raisons, parce que sa création, ainsi que la prolifération des analyses du phénomène, est en partie due à la pression exercée par les organisations internationales qui ont dû intervenir en raison de l'ampleur des violations des droits de l'homme dans les zones rurales et les plus fragilisées par la violence. En outre, les victimes de déplacement qui demandent l'aide de l'État sont soumises à de longues procédures bureaucratiques (Rojas, paragraphe 5).

Selon le Rapport national sur le déplacement forcé en Colombie (2015) élaboré par le Centre national de la mémoire historique, pendant la période comprise entre 1989 et 1996, on a assisté à une généralisation de la violence dans le pays. En 1993, le renforcement et l'hégémonie du trafic de drogue dans le pays se sont accrus après la mort de Pablo Escobar, ce qui a conduit à un contrôle de l'économie illégale par le biais du contrôle territorial.

Selon le Rapport national sur le déplacement forcé en Colombie *Informe Nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (2015), durant la période entre 1989 et 1996, on a assisté à une généralisation de la violence dans le pays :

¹⁸¹Pour plus de détails sur cette loi, voir le site du HCR (Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés): [https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2002/7401.pdf?file=fileadmin/Documentos/BDL/2002/7401#:~:text=\(julio%2018\),por%20la%20cuale%20se%20adoptan%20medidas%20para%20la%20prevenci%C3%B3n%20del,en%20la%20Rep%C3%ABlica%20de%20Colombia](https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2002/7401.pdf?file=fileadmin/Documentos/BDL/2002/7401#:~:text=(julio%2018),por%20la%20cuale%20se%20adoptan%20medidas%20para%20la%20prevenci%C3%B3n%20del,en%20la%20Rep%C3%ABlica%20de%20Colombia). Consulté le 24 mai 2022.

[...] la mezcla de presencia guerrillera, acciones violentas de gamonales, la consolidación del narcotráfico y la actuación cómplice y criminal de la fuerza pública, crearon un coctel explosivo que produjo una cadena de hechos violentos [...] desde la década de 1980 hasta el presente (*Informe Nacional* 286).

La nouvelle Constitution de 1991 va également devenir un facteur supplémentaire dans le conflit sur le régime foncier, car les communautés afro-colombiennes et indigènes commencent à revendiquer leurs droits aux titres fonciers collectifs, ce qui conduit à plusieurs assassinats de dirigeants indigènes et d'origine africaine. D'autres acteurs de la guerre renforcent leur présence dans certaines régions du pays, comme les AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) dans la région du Pacifique. Le rapport décrit plusieurs années de conflit entre la guérilla et les paramilitaires à Buenaventura:

Comienza a ser frecuente la aparición de cuerpos mutilados y torturados en la bahía. Aumenta el número de desaparecidos y la población en general se torna en objetivo militar. Aquí, la población entrevistada recuerda, en particular, el asesinato de doce lancheros que posteriormente aparecieron mutilados y torturados. (*Informe Nacional* 291).

À la fin de la décennie, les forces paramilitaires se sont étendues aux zones rurales et à une grande partie des départements de Colombie. A ce sujet, le Haut Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme déclare: « 54% des déplacements sont causés par les paramilitaires » (Agier 102). Après les paramilitaires, les groupes de guérilla sont les seconds responsables - mais d'autres études tiennent les guérilleros pour premiers responsables - puis les forces armées, la police et les coopératives de défense parrainées par le gouvernement lui-même. On accuse même le gouvernement de collaborer avec les paramilitaires:

C'est extrêmement connu en Colombie que la baisse dramatique des informes de violations des droits de l'homme attribuées à l'armée colombienne soit liée à l'augmentation dramatique des violations attribuées aux groupes paramilitaires. Ce n'est pas une coïncidence, mais au contraire c'est le reflet de la stratégie délibérée de la part de l'armée pour garder une bonne réputation » (Agier 102).

La projection du présent sur le phénomène du déplacement en Colombie dans la trilogie d'Ospina prend tout son sens lorsqu'on confronte les circonstances vécues par les autochtones américains et les communautés africaines implantés dans les régions les plus pauvres, les plus vulnérables, les plus délaissées par l'État et, de plus, les plus touchées par la violence.

Toujours dans cette apparente attente didactique, l'auteur met en exergue la violence engendrée à cause du territoire colombien avec Ursúa en particulier. À l'heure actuelle les exodes massifs au sein du pays ne sont pas d'ordre ethnique, politique ou religieux mais

territorial puisque le phénomène a pour origine les luttes pour le territoire. Selon l'*Informe Nacional de desplazamiento en Colombia*, les types de déplacements à cause du territoire sont variés : l'un d'entre eux concerne les combats entre divers acteurs du conflit pour le contrôle et la domination de lieux stratégiques avec des objectifs politiques, économiques et militaires : « Puede tratarse bien de fuerzas que quieren sacar de su paso a competidores que cuestionan su poder, como grupos de izquierda, o de fuerzas guerrilleras o paramilitares que se disputan el dominio territorial » (CODHES, 1999 cité dans Centro Nacional 129). La population est rendue plus vulnérable que ce soit par la peur, par les menaces, ou parce qu'elle se trouve au croisement des balles lorsqu'elle s'implante quelque part.

Enfin, le dénommé *éxodo rentista* (132), affecte majoritairement les communautés afro-colombiennes et indigènes du fait des richesses de leurs territoires ancestraux. La dépossession territoriale simple par des acteurs ayant des intérêts économiques sur les terres et les ressources naturelles appartenant aux communautés indigènes, est due, notamment, au fait que les ressources à exploiter font partie des réserves, au fait que les autochtones ne se considèrent pas légalement propriétaires car leurs terres sont encore dans un processus de reconnaissance des titres, qu'ils font partie des territoires de projection et d'amplification des réserves ou au fait qu'ils font partie de leur territoire ancestral et qu'elles n'ont pas encore été reconnues comme telles par les autorités (Corte, Auto 004 de 2009, cité dans Centro Nacional 134).

Dans le texte « Lo que le falta a Colombia » (1995), Ospina mentionne ce qui a été, selon les registres historiques, le début de plusieurs vagues de flux migratoires: « [...] a partir de los años cuarenta comenzó un proceso descomunal de éxodo de los campesinos hacia las ciudades [...]. » (*¿Dónde está la franja?* 26). En effet, le phénomène du déplacement s'inscrit dans la période de *La violencia* au milieu du XXe siècle, durant laquelle il y a eu une grande migration des zones rurales vers les grandes villes à cause des affrontements. Les exodes résultant du conflit se sont reproduits jusqu'à aujourd'hui.

C'est pourquoi nous estimons qu'il est important de mettre en contexte les phénomènes de déplacement intérieur forcé et le territoire colombien comme noyau du conflit à l'époque où les essais et la trilogie ont été produits, pour mettre en perspective la façon dont le présent de l'auteur se reflète dans les romans.

Il a fallu attendre la fin du XXe siècle pour que différents organismes non gouvernementaux, des réseaux de soutien internationaux, nationaux et locaux et des groupes d'études aient donné une visibilité sans précédent aux déplacements forcés qui, paradoxalement, ont porté préjudice

à une population qui perdure dans la pénombre¹⁸². Une publication dans *Les Cahiers ALHIM* de 2001 simplifie assurément cette contradiction : « Desplazados: rostros anónimos de la guerra ». Cet article interroge le manque d'information sur les victimes de déplacement en dépit des énormes informations obtenues sur les causes :

La crisis estructural del campo, los modelos de desarrollo aperturistas y, por supuesto, la violencia, se han encargado de generar un inmenso flujo migratorio en el que se confunden desplazados, migrantes, trabajadores temporales, colonos, trabajadores de cultivos de uso ilícito y, más recientemente, pueblos indígenas y comunidades negras desarraigados de su entorno socio-económico y cultural y en medio de traumáticos ciclos de expulsión y reasentamiento que ponen en peligro su propia existencia. (Rojas, paragr.1)

Certes, durant cette période, en raison de la recrudescence de la violence surtout dans les régions rurales, l'intervention d'organismes internationaux, nationaux et locaux a joué un rôle important pour déterminer le phénomène du déplacement. Grâce à cela, un cadre juridique unique s'est créé par La Loi 387. Cependant, la loi s'avère inefficace, dans la trilogie, *Las Leyes de Indias* proclamées grâce à De las casas, ont des similitudes, dans le premier roman on souligne la similitude de faits avec la Ley de las Indias :

Ninguna esperanza podía tener la corte de que se acataran unas leyes que los encomenderos leían rabiando y gruñendo, dando puñetazos de hierro en las toscas mesas de las posadas y en las mesas finamente servidas de las haciendas, y hasta escupiendo sobre el águila de dos cabezas de la casa de Austria, pero emitirlas salvaba la conciencia de los reyes y de las altas potestades por la brutalidad de estos hombres que no vacilan ante el crimen y que ven en los pueblos de indios manadas odiosas: carne de servidumbre si se someten, cercos de sediciosos si se resisten, y, cuando se alzan en selvas de plumajes y en estruendo de cascabeles para la rebelión, criaturas de la estirpe de los demonios (*Ursúa* 43).

Le phénomène du déplacement intérieur forcé est encadré à partir de la période de *La violencia* au milieu du XXe siècle, au cours de laquelle il y a eu une grande migration des zones rurales vers les grandes villes à cause des affrontements¹⁸³. Jusqu'au milieu du XXIe siècle, les causes du déplacement avaient été détectées mais les victimes étaient invisibles ; on ne connaissait pas le nombre exact de personnes déplacées ni qui elles étaient. Ospina nous révèle dans *Guayacanal* que sa famille a fait partie de ces victimes, sa propre histoire s'inscrit dans les

¹⁸² Dans son étude sur le déplacement en Colombie, Agier mentionne une quarantaine d'ONG, la revue *Éxodo* publiée par le Groupe de Soutien aux Organisations de personne Déplacées (Grupo de Apoyo a Organizaciones de Desplazados) (Agier 91) et Rojas mentionne le Réseau de Solidarité Sociale (Red de Solidaridad Social) ainsi que le Comité International de la Croix Rouge, entre autres (Rojas, paragr.28).

¹⁸³ Selon les données du Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento CODHES, le phénomène du déplacement intérieur forcé en Colombie a augmenté de 169% en 2021 par rapport à l'année précédente et l'année avec le plus grand nombre de victimes du déplacement en cinq ans : <https://codhes.wordpress.com/2021/12/22/2021-el-ano-con-mayor-numero-de-victimas-de-desplazamiento-en-5-anos/>. Consulté le 18 janvier 2022.

vagues de flux migratoires auxquelles il avait déjà fait référence dans le texte « Lo que le falta a Colombia » (1995).

Grâce à plusieurs petits épisodes, on peut entrevoir certaines des racines de ce qu'est aujourd'hui la Colombie, par exemple l'expansion de communautés africaines et indigènes dans toutes les Caraïbes ou les spoliations causées par Pedro de Ursúa dans le centre, le sud-est, le nord-est et le nord de la Colombie. Marcher sur les traces du conquistador ce n'est pas seulement reconstruire les espaces colombiens mais aussi la violence qu'entraîne avec lui le déplacement. Voici ce que le navarrais a dit sur les nouvelles lois qui devraient protéger les indiens :

«¿Sabes qué oí decir en el Cabildo? Queson leyes tejidas por panzudos burócratas, bien acomodados en sus sillas, y hechas precisamente contra los hombres que se quiebran el espinazo en las Indias. Que son leyes de la perfidia contra la abnegación, de la holgura contra la amargura, meras ficciones de bondad cuando la vida exige a gritos aprovechar cada ocasión y prosperar a tiempo». (*Ursúa* 282)

1.2.Espaces, récit et identité : une projection vers le présent

En plus des espaces, le récit et l'identité sont les fondations sur lesquelles se construit la narration. Dès le prélude d'*Ursúa*, le narrateur annonce la corrélation de ces trois aspects : « Cincuenta años de vida en estas tierras llenaron mi cabeza de historias. Yo podría contar cada noche del resto de mi vida una historia distinta¹⁸⁴ » (Ospina 15).

Quand le narrateur prononce ces mots, il est déjà d'un âge avancé, l'histoire est alors racontée de manière circulaire, c'est-à-dire que la séquence de l'histoire n'est pas linéaire : cinquante ans de vie sur ces terres suggèrent que l'histoire est racontée longtemps après la mort d'Ursúa en 1561. Dans l'histoire, la date de naissance du narrateur n'est pas explicitée mais, dans le premier roman, on nous révèle que le navarrais : « [...] era seis años más joven que yo.» (31). De plus, le narrateur passe dix ans de sa vie en Europe ce qui rallonge le temps écoulé entre la mort d'Ursúa et l'écriture puisque quand a eu lieu l'événement, le narrateur avait quarante-et-un ans. Nous pouvons donc supposer qu'au moment d'écrire l'histoire le narrateur

¹⁸⁴ Référence déjà cité dans la section 1.1. *Ursúa* : une représentation de l'espace colombien au XVI^e siècle de la première partie, page 37 et 113.

était déjà d'âge mûr pour l'époque puisque l'un des alter ego du narrateur est le poète Castellanos décédé à quatre-vingt-cinq ans¹⁸⁵.

L'identité et le récit dans « *Ilenaron mi cabeza de historias* » se manifestent à travers la figure de Juan de Castellanos mais aussi d'Ursúa puisque tous deux sont arrivés en Amérique à l'âge de dix-sept ans, tous deux sont morts sur le territoire et ont marqué leur destin en parcourant la Colombie. La figure de Castellanos est fondamentale étant donné qu'elle représente un pont étroit entre la langue et les paysages colombiens ; en outre, selon Ospina, le poète remplit la tâche de nommer minutieusement le territoire : « Juan de Castellanos [...] mira con curiosidad la naturaleza, enumera los árboles, describe los bosques [...] » (Ospina, « *De chigüiros* » 31)¹⁸⁶.

Les espaces colombiens de la trilogie sont ensuite décrits à partir de la vision de Castellanos qu'Ospina conçoit comme un trésor inexploré pour comprendre l'identité : « Como sabemos tan poco de nuestro pasado y de nosotros mismos, ahí está ese tesoro de la lengua [...] » (32). Ursúa, pour sa part, a pratiquement parcouru le pays d'un bout à l'autre comme en témoignent ses exploits à l'encontre des natifs, la fondation de la ville de Pampelune dans le nord-est colombien et sa mort en Amazonie. À travers le personnage navarrais, le lecteur non seulement circule dans une Colombie du XVI^e siècle recrée mais il voyage également dans le temps en se concentrant sur le présent qui cherche à élucider les racines des dilemmes qui se reproduisent en Colombie. La langue est la matière première pour faire découvrir ce territoire mais à travers le regard d'un métis, peut-être dans le but de comprendre le castillan comme faisant partie d'un héritage plutôt que comme l'une des actions hégémoniques de l'Empire espagnol. En ce sens, le récit se propose de rapprocher une langue venue d'un autre continent d'un territoire face auquel il se trouve confronté à la difficulté de ne pas pouvoir nommer. Comme nous l'avons déjà remarqué, une des problématiques dans les essais d'Ospina est le fossé entre les espaces colombiens et la langue. L'auteur colombien soutient, par exemple, que, contrairement à l'espagnol parlé en Amérique latine, l'anglais américain, pour sa part, correspond aux régions qui le parlent en raison de la similitude d'environnement en termes de conditions environnementales : « [...] donde el régimen de climas, la secuencia de las estaciones y la latitud son similares [...] » (« *De chigüiros y Cipreses* » 30). La proposition de combler le fossé

¹⁸⁵ Castellanos a quitté Séville à dix-sept ans et s'est installé en Colombie de 1544 à 1607, année où il est mort dans la ville de Tunja à 85 ans. (Ospina, *Auroras de sangre* p. 416 et 422).

¹⁸⁶ La phrase suivante mérite d'être mentionnée bien qu'elle constitue, à notre avis, un support pour une autre analyse. De façon presque légère et à la hâte, Ospina poursuit notre citation avec la phrase : « [...] a pesar de uno que otro prejuicio típico [...] » (31).

entre la réalité et la langue est non seulement présentée comme un besoin de nommer la Colombie pour la connaître mais aussi pour discerner le cœur des problèmes actuels.

Cependant, l'auteur fait une généralisation de ce qu'il défend lui-même comme étant la pluralité. L'étude intitulée *Panorama de los estudios del discurso en Colombia* (2014) nous amène à contredire ces arguments¹⁸⁷. Le livre offre une compilation d'analyses discursives en Colombie, non exhaustive (Soler et al, 11) qui comprend l'étude linguistique et juridique des mécanismes discursifs utilisés pour légitimer l'assassinat de civils par les forces militaires ; les discours de la politique colombienne ; l'analyse du récit des vendeurs de bus ; ceux utilisés dans le contexte religieux ; celui utilisé par les médias avec l'accent sur « le monstrueux et le bestial » et l'analyse que nous avons mentionnée dans le présent travail entre autres¹⁸⁸. Bien que la langue soit également le reflet de son environnement, de multiples nuances la sous-tendent : le contexte urbain qui diffère d'une ville à l'autre parmi les vingt-trois principales villes de Colombie, de même pour le contexte rural dont l'hétérogénéité dans chaque kilomètre carré de la géographie colombienne présente de multiples nuances ; les nuances linguistiques des populations paysannes, afro-colombiennes et indigènes varient également en fonction de situations sociales, économiques et de longévité spécifiques, etc. C'est donc, pour nous une généralisation peu rigoureuse que celle de rapprocher une langue avec l'identité d'un pays si hétérogène.

3. Les espaces comme facteurs déterminants des personnages dans la saga

Dans notre corpus, tous les personnages sont déterminés par les espaces et c'est à travers eux que chaque personnage est défini, voire minimisé, puisque, dès le début, les espaces ainsi que les éléments de la nature s'imposent dans l'histoire. Les personnages historiques cohabitent avec les personnages de fiction au point qu'Ursúa, le personnage historique supposé être le protagoniste, passe au second plan à la fin de la saga, remplacé par le narrateur, un personnage de fiction qui deviendra un vrai personnage. À la fin, nous savons de lui qu'il s'appelle Cristóbal et qu'il est une hybridation de plusieurs personnages historiques.

¹⁸⁷ Ce livre comprend toutefois une analyse du roman *Ursúa* d'Ospina (voir l'analyse du chapitre «Una parodia de las Crónicas de Indias: *Ursúa* de William Ospina»). *Panorama de los estudios del discurso en Colombia* (2014), dans le présent travail dans la section 2. Chronique des Indes de la deuxième partie, page 136.

¹⁸⁸ Idem

Sa nature est certainement complexe puisqu'il semble se définir non seulement à travers les espaces mais aussi à travers les transformations, les symboles et son rapport à Ursúa. En fait, son portrait physique est inexistant même si, à un moment du roman, il est mentionné que sa peau est blanche. De plus, nous pourrions déduire certains traits du fait de son ascendance inca du côté de sa mère et arabe du côté de son père, mais aucun autre élément permettant d'établir un portrait physique n'est mentionné.

Son éthopée est également nébuleuse tout comme celle des autres personnages de fiction qui apparaissent dans l'histoire comme des représentations des peuples et des ethnies plus que comme des individus. Cependant, le portrait de certains des personnages historiques, bien qu'il ne soit pas développé en profondeur, est révélé par des épithètes qui portent l'empreinte d'Homère. On peut notamment voir que Pedro de Heredia, apparaît comme « El de la nariz remendada »¹⁸⁹ ; le juge Armendáriz et oncle de Pedro est « El robusto y lujoso »¹⁹⁰ ; il y a aussi « El prudente Vaca de Castro »¹⁹¹ ; La Gasca qui est « el de las piernas largas »¹⁹² ; Juan Samano est « El de rostro de piedra y de barbas de niebla »¹⁹³ ; Francisco Pizarro est celui qui a le « rostro duro de tirano »¹⁹⁴ et Lope de Aguirre, quant à lui, est décrit comme « el infame tortuoso y maldiciente »¹⁹⁵.

En ce qui concerne Pedro de Ursúa, l'anaphore du premier chapitre du premier roman révèle trois éléments à son sujet : « No había cumplido diecisiete años, y era fuerte y hermoso [...]. » (21). Plus avant dans le texte, le narrateur réaffirme la beauté de Pedro mais il commence à ajouter des éléments qui sous-entendent l'ambivalence du personnage : « [...] el mismo Dios que puso belleza en su rostro [...] sembró inquietud en su pensamiento y avidez en sus entrañas [...] » (22).

Le portrait physique d'Ursúa présenté dans le texte s'apparente à une gravure miniature du domaine public, provenant de la bibliothèque Luis Ángel Arango. De même, le personnage représenté par Lambert Wilson, dans le film *El Dorado* (1988), de Carlos Saura, dont les fins traits de barbe et la chevelure cuivrés offrent un profil plus caucasien et plutôt glabre : « Apenas le asomaba en la cara una pelusa de cobre [...] » (21). L'Ursúa représenté dans le film *Aguirre*

¹⁸⁹ Le texte offre d'autres caractéristiques : « En su rostro, de finas facciones la nariz era un bulto deforme » (*Ursúa* 82).

¹⁹⁰ Pour davantage d'informations sur ce personnage, consulter le quatrième chapitre d'*Ursúa*.

¹⁹¹ *Ursúa* 83.

¹⁹² *Ursúa* 452.

¹⁹³ *Ursúa* 68.

¹⁹⁴ *El país* 63.

¹⁹⁵ *Ursúa* 33.

la ira de Dios (1972) de Werner Herzog est bien différent, avec l'acteur brésilien Ruy Guerra, à la barbe et aux cheveux longs, noirs et épais et à la peau brune¹⁹⁶.

Cependant, bien que le premier roman porte son nom et qu'on raconte ses exploits, l'imposition et les prosopopées des espaces se révèlent dès le début de l'histoire. Après la brève introduction d'Ursúa, par exemple (il était fort et beau), le lecteur peut être surpris de trouver non pas un approfondissement au sujet du personnage mais des éléments de l'espace qui s'imposent avec la phrase : « [...] cuando se lo llevaron los barcos. » (21).

En effet, cette irruption interrompt le portrait que l'on est en train de se faire du personnage, en plus de le placer au second plan car la phrase est construite de telle sorte qu'Ursúa n'est pas l'agent de l'action. De cette manière, les lignes suivantes continueront à illustrer le cheminement de l'histoire quand, un peu plus loin dans le texte, cette même nature manifeste ouvertement l'insignifiance de l'homme dans le récit : « Ante los hombres diminutos en el paisaje las colinas susurraban preguntas [...] » (*Ursúa* 21).

Ainsi, le personnage commence à se révéler à travers les espaces, de sorte que la première approche d'Ursúa se fait à travers sa région natale et sa maison d'enfance, décrites comme des tableaux bucoliques de la Renaissance : « Las colinas doradas de Navarra » (21), par exemple, montrent une région semi-désertique où la famille Ursúa aurait possédé un château. Cet élément et la description détaillée de la forteresse fournissent des informations sur le mode de vie du personnage tout comme l'image qu'il donne des serviteurs : « Los criados ordeñaban las vacas enormes [...] las criadas cargaban en cubos de madera [...] los pastores andrajosos empujaban nubes de ovejas [...] »¹⁹⁷ (22). C'est la présence et la description du château et des serviteurs qui révèlent la position sociale de Pedro même s'il y a une mention à ce sujet : « [...] no fue la pobreza lo que lo lanzó a la aventura. » (22) qui peut passer inaperçue.

La famille d'Ursúa, par exemple, est à peine mentionnée. Les humains sont de simples habitants de la grande forteresse qui, elle, est décrite en détails : « [...] era vieja como su linaje sangriento: un fortín impenetrable, con troneras y barbancas, ceñido por un foso, con saeteras verticales [...] » (*Ursúa* 21). Un autre exemple est l'activité commerciale de ses cousins qui s'énonce à travers la situation frontalière avec les Flandres et le nord de la France de leur forteresse où ceux-ci se consacrent au commerce. La référence aux cousins sert à la comparaison avec les occupations de Pedro de Ursúa qui « [...] prefería demorarse en las posadas riesgosas de la costa, en Andaya, en Donostia [...] » (23). La phrase, une fois encore,

¹⁹⁶ Voir l'iconographie de Pedro de Ursúa dans les annexes.

¹⁹⁷ Citation mentionnée dans 1.2. Style littéraire de la première partie, page 66.

renseigne davantage sur les espaces que sur le personnage mais il en ressort une personnalité insouciante, bohème et belliqueuse qui contraste avec celle de ses cousins commerçants dont l'activité et les déplacements sous-entendent engagement, responsabilité et habileté dans les affaires. Ainsi, le contexte du personnage d'Ursúa est-il introduit et il va continuer à être révélé plus loin, à travers les espaces colombiens.

Mais, comme pour tout personnage historique, il suffit de se tourner vers les archives iconographiques et historiographiques pour les étudier en profondeur. En revanche, Amaney et « la dama blanca de las colinas » qui sont les mères du narrateur, Marcos de Medina, le père et le narrateur Cristóbal, sont des personnages flous dans l'histoire, avec des traits imprécis et dotés d'une charge symbolique importante¹⁹⁸. Le tracé de ces personnages de fiction fonctionne comme celui d'Ursúa, à travers les espaces ; cependant, le trait qui les distingue, exceptions faites de « la dama de las colinas » et du personnage de la Gasca, c'est leur ethnie.

Le narrateur, en particulier, est un personnage flou et complexe qui, en plus d'être révélé à travers les espaces, possède un composant ethnique qui ne lui permet pas de trouver sa place dans le monde ; en effet, il n'arrive pas lui-même à se définir. En explorant des éléments qui nous permettraient d'établir quelques traits plus précis de la psyché du personnage, nous nous sommes rendu compte, d'une part, que son identité est problématique car son rapport aux espaces est lui-même problématique, d'autre part, que sa condition ethnique est en conflit avec son environnement et, enfin, que le narrateur s'avère être un archétype du Colombien contemporain, une espèce d'embryon de ce que sera l'idiosyncrasie colombienne.

3.2. Le narrateur et son rapport problématique aux espaces : l'étrangeté et le traumatisme

Aínsa analyse, à partir des chroniques, ce qui constitue les espaces américains, comme concept du « merveilleux » du point de vue du colonisateur qui se déforme en « extrañamiento » pour l'homme né sur ces terres. (« La demarcación » 13). Cette étrangeté, le narrateur la ressent mais pas en tant que chose extraordinaire ; pour lui, c'est se sentir étranger et ne pas trouver sa place dans le monde.

¹⁹⁸ L'édition d'Alfaguara contient le paratexte *Notas* dans *El país de la canela* où apparaît le nom complet du narrateur : Cristóbal de Aguilar y Medina, fils de Marcos de Aguilar. Dans d'autres éditions, le paratexte est inexistant.

Pour Aínsa, en premier lieu, la tâche du héros américain consistera en la quête d'un espace heureux et, en second lieu, il essaiera de vivre en harmonie avec l'espace. Dans les deux cas, les efforts s'avèrent infructueux, créant un décalage avec l'environnement.

Dans la trilogie, il est intéressant d'analyser cette relation du « je » individuel avec l'espace à travers le narrateur. Nous avons déjà évoqué que le personnage peut être considéré comme un prisme dont émergent plusieurs existences représentatives d'une ethnie et l'une d'elle est son lien avec le « je » espagnol. La recherche infructueuse d'un espace heureux, dans le cas du narrateur, pourrait être interprétée de deux manières : la première, comme une quête de richesses égarées ou inexistantes et, la seconde, comme une quête d'harmonie spirituelle qui finit par être confrontée au chaos.

En effet, en quittant sa maison d'Hispaniola, à la recherche de l'héritage que son père lui aurait laissé, il découvre que ce patrimoine n'existe pas et il entame une série de voyages au hasard à la recherche de richesses elles aussi illusoires comme la cannelle ou l'Eldorado. Par ailleurs, l'harmonie spirituelle du narrateur, qui est au départ la religion catholique, dans laquelle il a été éduqué, fluctue à ses yeux comme l'idée du paradis, un espace supposé heureux où l'homme vit en harmonie avec le Dieu créateur de l'Eden, et l'évangélisation ou pacification, qui devient l'enfer sur terre, est une excuse pour dominer et soumettre¹⁹⁹.

En effet, le narrateur assiste à l'enfer non seulement à travers le traitement que subissent les natifs mais aussi dans les périples auxquels il participe et qui mettent sa vie en danger. Son errance dans les espaces américains et européens est jalonnée de risques, de ce fait l'harmonie s'avère impossible et le déséquilibre devient, pour lui, quotidien.

Ainsi, au lieu de l'harmonie, le narrateur obtiendra comme résultat ce qu'Aínsa appelle « traumatisme ». Selon lui, il s'agit du résultat de l'échec de l'homme face à l'espace et c'est ce qui conduira le héros latino-américain à la recherche de son identité (« La demarcación » 13). Ce rapport de traumatisme résulte, entre autre chose, de l'échec au moment de tenter de forcer l'assimilation du paysage et de l'harmonie : « [...] un paisaje dominado, fiel, enteramente integrado a la geografía anímica del personaje. », comme le conçoit Goethe (13).

Aínsa expose les raisons pour lesquelles il est impossible pour l'homme latino-américain d'établir cette harmonie avec l'espace et vouloir forcer cette assimilation, comme dans le cas des conquistadors qui ont déformé les espaces indigènes pour reproduire les décors européens en Amérique, génère une relation de traumatisme avec les lieux.

¹⁹⁹ Voir dans la deuxième partie, la section 3.1. *La Divine comédie*, page 107.

Le narrateur fait également l'expérience de ce traumatisme à travers sa dimension européenne puisque le fait d'avoir été élevé comme un Espagnol dans la religion catholique et d'avoir eu Oviedo pour précepteur, ont créé chez lui une conception qui se confrontait à une réalité. Une idée transmise grâce aux lectures et à une réalité dans laquelle il n'y a pas une telle intégration harmonieuse avec les espaces puisque la première est une création abstraite et idéalisée et que l'autre est une confrontation avec des espaces exubérants et démesurés, qui n'existaient pas dans ces lectures.

Un autre aspect du traumatisme du narrateur que nous tenons à souligner est la recréation des espaces par l'écriture. La première idée de l'existence de cet espace harmonieux lui est transmise grâce à une lettre que lui envoie son père. Il s'agit de la description de la capitale de l'Empire Inca que l'enfant enrichit de son imagination :

[...] tejida de piedras gigantes que la ceñían con triple muralla y que estaban forradas con láminas de oro. [...] millares de nativos del reino vestidos de colores: túnicas azules bajo mantas muy finas de rosa y granate, bordadas con soles y flores; gruesos discos de lana roja, amplios como aureolas sobre las cabezas [...]. (*El país* 15-16).

Dans cette lettre, son père lui annonce les nouvelles richesses qu'il a acquises et Cristóbal, qui a alors 12 ans, emplit de détails cette description avec son imagination²⁰⁰ et il la transforme en un véritable paradis grâce à un large inventaire de merveilles qui occupe près de deux pages. Il est intéressant de mentionner que cet événement de l'histoire suggère un mécanisme d'invention narrative utilisé par l'auteur lui-même. En effet, le narrateur reçoit la description d'une ville mais c'est lui qui y ajoute des détails avec son imagination. La convergence de la description que fait son père à partir de ses perceptions et de l'imagination du narrateur construit un espace paradisiaque et harmonieux. De même, Ospina prend des événements d'une chronique et la remplit de détails, marquant ainsi sa tendance à tracer une fine frontière entre la fiction et l'histoire à travers le narrateur²⁰¹.

À l'âge de 12 ans, le narrateur était encore persuadé de sa lignée espagnole, d'autant plus que sa formation avait été confiée à Fernández de Oviedo, l'un des chroniqueurs les plus érudits de l'époque²⁰² dont les écrits portaient sur la combinaison de la description géographique et ethnologique et de la narration des faits. Le chroniqueur était également connu pour avoir un

²⁰⁰ « [...] el trazado de una ciudad de leyenda que mi imaginación enriqueció de detalles [...] » (*El país* 15).

²⁰¹ « [...] La literatura, digo yo...juega con ventaja [frente a la historiografía], porque tiene la posibilidad de imaginar, así sea imaginar cosas aparentemente intrascendentes como: si el caballo relinchó o no relinchó, si llovió o no llovió [...] » (Ospina, *Casa tomada* sect.35:43)

²⁰² Avec Pedro Mártir de Anglería (1456 [?]-1526) auteur de *De orbe novo decades* (*Décadas del Nuevo Mundo*) (1516), Las Casas et López de Gómara (Kohut 34).

tempérament littéraire et pour exprimer son admiration face à la grandeur et à la splendeur du Nouveau Monde²⁰³. Tout ceci devrait modeler, dans l'imagination du narrateur, une harmonie avec l'espace, brutalement interrompue par la mort de son père.

La conception puérile et ingénue des espaces se fait également à travers Pedro de Ursúa dont le désir de voyager en Amérique arrive grâce aux narrations fantaisistes de son oncle qui marque, avec ce récit, la perception du « merveilleux » de la part du Colomb. La scène décrite dans le premier roman se déroule avec une mise en scène presque théâtrale : « [...] y los niños nunca olvidaron el momento en que, ya en la mesa familiar junto al fuego, el viejo regente les contó a sus sobrinos adultos [...] sus muchas aventuras en el nuevo mundo. » (*Ursúa* 25).

D'autre part, l'idée de l'harmonie comme paradis est mise en évidence dans les perceptions de certains chroniqueurs ou de Colomb lui-même qui, comme l'affirme Aínsa, à un moment donné, ont été enregistrées comme l'incarnation de l'Eden (« La demarcación » 331). *La utopía* (1516) de Tomás Moro, par exemple, identifie non seulement l'île de Cuba mais aussi l'Eldorado, tant convoité par Pedro de Ursúa, les sept cités, la fontaine de jouvence, les montagnes d'argent, la Floride et la Californie (Aínsa 338).

En ce sens, Aínsa fait référence à un sentiment de nostalgie: « [...] los inmigrantes siguen siendo “nostálgicos” de los escenarios europeos de donde provienen [...] y sus hijos son los “desarraigados” de la ficción contemporánea. » (336). Le narrateur décide, à un moment de l'histoire, de voyager sur les traces de son père et, tout au long de trois chapitres (du chapitre vingt-sept au trente), on décrit ce voyage qui finalement va durer dix ans.

Ce voyage constitue lui aussi un rapport de traumatisme avec les espaces puisqu'il est également jonché de chaos. Son errance et son séjour de dix ans en Europe peuvent, en effet, être interprétés comme une allégorie d'Ulysse. En effet, la vie du narrateur est une odyssee de solitude, sans Pénélope ni Télémaque mais avec une Ithaque à laquelle il revient dans sa vieillesse, mais dans laquelle seule règne la solitude : l'île Hispaniola.

El país de la canela peut aussi être interprété comme une allégorie du voyage d'Ulysse mais en Amazonie, une expédition et la déroute d'une armée soumise de puissantes créatures qui les balancent d'un lieu à un autre, comme les vents d'Éole, et une jungle dont les éléments les dévorent et les consomment : « [...] perdidos en medio de la corriente y doblegados bajo la furia de los elementos, todos comprendimos que el muro blanco que se nos había atravesado no era el estrado del juicio final [...]. » (*El país* 253).

²⁰³ Bien que son admiration pour les richesses géographiques américaines se termine par l'observation sceptique de la dévastation menée à bien par les Espagnols. (Kohut 34).

Et un retour pour raconter leur odyssee, non pas au palais d'Alcinoos mais dans les luxueux palais du Vatican :

En mis brazos y en mi cuello todavía quedaban huellas de las mordeduras de los insectos de la selva. [...] Bembo tuvo que tocar una campana de plata que tenía en su escritorio para llamar al orden. Me presentó como un testigo del encuentro y como uno de los afortunados descubridores de aquel país increíble, y me pidió que les hablara de mi viaje (298).

Après avoir traversé son lot d'adversités, son destin final n'est pas le même que celui d'Ulysse, le sien est de raconter. Finalement, l'Europe exaltée s'avère être un traumatisme supplémentaire et un égarement qui semble sans issue. Mais le narrateur n'est pas seulement américain, il est également européen ou, pour le moins, c'est ce qu'il croit et ce qu'il veut être. Et c'est la raison pour laquelle sa façon d'assumer les espaces contient aussi une essence intérieure qui les assume autrement. En fait, le narrateur incarne pleinement la dialectique de l'appartenance et de l'éloignement. Tantôt il fait les louanges de la nature, tantôt il la méprise et l'histoire est racontée dans une harmonie, une unité et un décor qui semble s'intégrer avec force dans le territoire colombien à travers ses descriptions.

Son égarement et sa mobilité permanente l'empêchent de trouver cette harmonie que les espaces littéraires lui offrent, aussi part-il pour cette autre rive à la recherche de son autre essence. Cependant, comme l'exprime Aínsa, les espaces contraignent le héros à un double mouvement : centripète et centrifuge qui le mènera inexorablement vers « [...] el trauma implícito en una búsqueda de identidad, normalmente presente y motivada en la novela latinoamericana por la derrota que sufre el hombre ante el espacio » (Aínsa, « La demarcación del espacio » 13).

Une fois en Europe, il semble avoir enfin trouvé un certain équilibre, en devenant clerc-secrétaire du vice-roi, sans parvenir à oublier son errance traumatisante en Amérique : « [...] llevaba años en el oficio de escribano en Valladolid, intentando olvidar mi pasado [...] » (*La serpiente* 48). Cependant, quand on lui assigne la tâche de retourner en Amérique, le narrateur n'oppose aucune résistance et considère cela comme un coup du destin : « [...] el destino es duende hábil en trastocar todas las cosas [...] » (*La serpiente* 48). Dans *Ursúa*, il fait également référence au désir d'oublier mais en y ajoutant un ingrédient qui révèle un Ospina qui a été témoin et a subi le conflit colombien, la violence : « [...] yo viajando a los reinos de Europa, con la creencia ingenua de que allí olvidaría la violencia de mi juventud [...] » (*Ursúa* 150).

Le narrateur finit par retourner en Amérique bien que son traumatisme perdure et soit exacerbé par les cauchemars : « La noche de la designación del virrey volví a tener pesadillas

como las que llenaron mis primeros años después de salvarme del río » (*Ursúa* 461). Pourquoi revenir en Amérique alors qu'il trouverait une certaine tranquillité d'esprit en Europe ? La quiétude apparente de la vie sur le vieux continent semble être davantage liée au fait d'y être clerc que d'y vivre car son rapport à l'Europe n'est pas non plus harmonieux.

3.2.1. Le narrateur et l'Europe : une harmonie en échec

Les parallèles entre le narrateur et Ospina lui-même peuvent être observés grâce au voyage que le narrateur réalise en Europe car ses perceptions ont inévitablement, en certaines occasions, une nuance contemporaine. Certes, on peut avoir, à certains moments, l'impression de lire un Ospina jeune qui voyage pour la première fois sur le vieux continent, plein de doutes et de questions quant à savoir si ce qu'il va y trouver correspond à son imaginaire car, tout comme un sentiment de nostalgie envers les décors européens a été transmis au narrateur, la littérature a également transmis à Ospina une représentation idyllique des décors auxquels il croyait ou voulait appartenir : « ¿Sí se parecerían los reinos de Europa a todo lo que me había enseñado Oviedo? ¿Qué verían en mí aquellas gentes acostumbradas a guerrear contra todo lo distinto? » (*El país* 285). Avec cette dernière question, l'identité du narrateur se trouve confrontée à l'abîme qui existe entre qui il est et qui il doit ou désire être.

L'identité ou les identités du narrateur sont déplacées par l'océan qui transporte, non seulement à travers l'espace mais aussi à travers le temps, sa séparation physique avec l'espace américain. L'océan, dans ce voyage, est un interlude, un point de fuite, qui semble diviser mais qui unit : « Para mí separaba dos reinos, pero también dos edades del mundo; me parecía ver partes irrenunciables de mí ser divididas por un gran silencio. » (*El país* 285). Les parallèles que nous pouvons établir à partir de cet aparté sont multiples. Cristóbal est dorénavant un migrant qui traverse l'océan pour se retrouver avec une autre partie de lui-même à travers la quête des origines de son père. C'est la première fois que le narrateur aborde l'altérité depuis une rive vulnérable car, bien qu'il y ait en lui quelque chose d'européen, il ne l'est pas complètement et il en prend conscience.

Nous avons déjà évoqué que le personnage du narrateur est conçu à partir de figures espagnoles comme Juan de Castellanos, dont il possède quelques traits de personnalité, et

d'autres chroniqueurs²⁰⁴. Rappelons également qu'Oviedo, son précepteur, lui a inculqué, dès son enfance, la glorification de l'Europe à travers son éducation et qu'il a grandi sur une île d'Espagnols et que, durant toute son enfance, il a cru que sa mère « la dama blanca de las colinas » (« la dame blanche des collines ») était morte en couches et avait été enterrée à Curaçao et enfin que son père, Marcos de Medina, était également de sang espagnol.

Pourtant, à peine foule-t-il les terres européennes, le narrateur sent ce décalage : « [...] pronto comprendí que las Indias no cabían en la vida cotidiana de aquellos reinos, y que yo mismo era un poco invisible. » (286). La sensation d'être invisible reflète, d'une certaine manière, cette vision eurocentrique qui est déjà ancrée chez les Américains : « Toda esa gente estaba [...] tan convencida de que su mundo era todo el mundo [...]. » (286). Le sentiment d'« extrañamiento » devient palpable pour le narrateur au cours de ce voyage. Aínsa a recours à ce terme pour expliquer ce sentiment d'être un *outsider* (« La demarcación » 334), comme une sensation récurrente dans la narrative latino-américaine par rapport à l'*outsider* qui est moins courant dans la littérature occidentale.

Selon Aínsa, la règle qui régit la littérature latino-américaine contemporaine est de sentir son « je » étranger à l'environnement du fait d'être humain. Il fait aussi allusion à une incapacité à organiser les éléments de l'espace qui incluent le développement du « je » existentiel au sein de l'espace. C'est un égarement interne causé par la confrontation entre les espaces imaginés et les espaces réels et, en plus, avec l'altérité.

Ospina exprime ce sentiment dans la citation déjà mentionnée de l'essai *América mestiza*, à l'arrivée de l'auteur en France : un décalage entre ce qu'il connaissait à travers la littérature et ce qu'il a trouvé, non pas dans les espaces mais dans le regard de l'autre. Le narrateur décrit aussi un sentiment de solitude jamais éprouvé auparavant, comme cela avait dû arriver à Ospina avec une Colombie dont il dédaignait, d'une certaine manière, la littérature et la culture : « [...] las ciudades sagradas y los linajes mitológicos que corrían por mi sangre, y que ahora por contraste se hacían para mi más visibles [...] » (286).

Le narrateur, quand il arrive à Séville suscite une autre réflexion, par ailleurs contemporaine, sur l'identité des migrants : « Y allí viví el más extraño de los sentimientos de un hijo de emigrantes que nace en tierra extraña y que vuelve a la tierra de sus padres: no haber salido nunca, pero estar regresando » (286).

²⁰⁴ Rappelons le paratexte *Nota* du premier roman dans lequel l'auteur précise que le narrateur : « [...] conjuga la experiencia de varios veteranos de la expedición de Orellana [...] y la personalidad de Juan de Castellanos [...] » (*Ursúa* 489).

La dysharmonie entre son « je » et l'Europe est exprimée de la même manière qu'il raconte la jungle puisque les personnages apparaissent de façon diffuse alors que les lieux sont décrits en détails. Cependant, la jungle est une entité là où l'Europe est une galerie de merveilles d'architecture et de l'histoire la plus ancienne du monde.

Le personnage est constamment en conflit entre qui il est, qui il doit être et qui il prétend être. Il ne peut même pas envisager le « qui il veut être », il l'ignore complètement. Par conséquent, son objectif consiste à chercher une place dans le monde. Comme il ne la trouve pas et qu'il prétend avoir un sentiment d'appartenance envers un espace dans lequel il se sent étrange, le traumatisme, qu'il confesse parfois, se produit : « Yo era un mestizo que se fingía europeo, y andaba buscando un lugar en el mundo después de una infancia de dudas y una juventud azarosa. » (*Ursúa* 151).

Le narrateur arrive d'abord à Séville et, dans le premier roman, bien qu'il raconte la vie du navarrais, il ne peut éviter de parler de sa propre expérience sur les terres européennes en mettant en lumière une sorte d'orgueil indirect d'avoir connu la ville de Séville avant Pedro de Ursúa : « Sólo quiero señalar [...] mi asombro de que el hijo de una muchacha de caoba [...] haya podido conocer Sevilla antes que el propio Ursúa, hijo de un gran señor de Navarra. » (*Ursúa* 150).

Cette comparaison dans laquelle le narrateur se dénigre lui-même n'est pas surprenante : il se sent orgueilleux de connaître une partie de l'Europe, et cela avant même un Européen, « malgré » le fait d'être le fils d'une indigène. On peut aussi déduire de ce sentiment un aspect d'Ospina qui se reflète particulièrement dans la première partie de *¿Dónde está la franja amarilla?* (1995), dans laquelle l'auteur fait constamment des comparaisons entre la Colombie et les pays européens et, dans ces équivalences, la Colombie est bien sûr très en-deçà à bien des égards. En fait, l'expression avec laquelle il fait référence aux pays européens attire l'attention : « Las castas sensatas de otras naciones » (Ospina 29). Un trait qu'Ospina attribue aux indigènes nous interpelle également, au vingt-deuxième chapitre, au travers d'Oramín, l'indien reconnaissant envers Ursúa de lui avoir sauvé la vie et qui est devenu son fidèle laquais ; il y fait référence, ainsi qu'aux indigènes, comme à des « fatalistas » : « Oramín, que sentía profunda gratitud hacia Ursúa [...] mostraba más bien la tendencia de muchos indígenas a mirarlo todo con fatalismo. » (*Ursúa* 150).

D'autre part, chercher une place dans le monde et avoir eu une enfance, une jeunesse et, par conséquent, un avenir plein d'incertitudes, révèle un sentiment de marginalité du narrateur ainsi qu'une confrontation constante à la honte et au déni. Rares sont les détails qui sont révélés au

sujet de son enfance mais il s'agit certainement d'une existence confuse dès le début, en commençant par la figure maternelle : au vingt-quatrième chapitre d'*Ursúa*, le narrateur fait référence à deux mères, l'une est « La dama blanca » (« La dame blanche »), dont l'existence est incertaine, et la seconde est sa mère indigène, la nourrice à laquelle il se réfère comme à « solamente nuestra criada » mais qui l'allaite et l'accompagne durant dix-sept ans. La description des deux mères nous permet d'inférer une allégorie aux deux terres mères du métis contemporain : l'Europe et l'Amérique qui dénotent le désir conflictuel d'un lien intime avec les deux cultures.

Pour le narrateur, les deux mères ont la même importance dans sa vie, puisqu'il désigne les deux comme des divinités, opposées évidemment, mais avec le même statut, avec une inclination rationnelle envers la blanche et un rejet infructueux envers l'indienne : « [...] en mi corazón se mezclaban y se confundían la dulce madre blanca, la diosa que es un disco en el cielo y esa otra diosa de caoba que desaparece con la tormenta » (*Ursúa* 357). Il s'agit peut-être là d'une autre allégorie à la *venus noire* et à *une passante* de Baudelaire, deux amours intenses mais opposés, en tout point. Cette dichotomie chez Cristóbal est également due au fait que ses réelles origines entrent en conflit avec ses origines sur le papier à cause de la question religieuse. Certes, Cristóbal ressent une certaine filiation avec les rites indigènes, mais il est conscient que ces pratiques sont interdites au point que, si elles sont dénoncées par les clercs, les conséquences cruelles seront justifiées par l'Église. Ainsi, la « légitime » cruauté envers les natifs est approuvée par Dieu.

L'aspect religieux chez l'auteur est l'un des piliers de son conflit car il confesse comprendre les pratiques païennes en raison de son héritage génétique :

[...] en mi corazón siempre pude entenderlas, ya que de un modo secreto yo también fomo parte de su bando y toda mi vida he vivido la discordia de ser blanco de piel y de costumbres, pero indio de condición (*Ursúa* 357).

3.2.2. Marcos de Medina : la révélation d'une troisième identité

Le voyage en Europe élargit le conflit identitaire du narrateur car, plus tard, il découvre que son père était un Maure converti. De plus, il nous révèle, dans le neuvième chapitre d'*Ursúa*, que

la véritable intention de Marcos de Medina pour arriver en Amérique était de fuir la persécution des musulmans puisque l'abdication n'était pas suffisante : « No vino aquí buscando riquezas sino una tierra donde vivir, donde escapar de las persecuciones [...] » (148).

Son sentiment d'être étranger et d'étrangeté s'intensifie à partir de cet élément qu'il découvre lors de son voyage pour l'Europe. Son lien avec la culture arabe se manifeste désormais à travers le ravissement que lui procurent les traces de Maures à Séville. Une fois de plus, ce sont les éléments qui interagissent avec le personnage à travers la description et les images : « Todo en España está ajedrezado de moro, imbricado de dibujos geométricos, los muebles, los pisos, los enchapes metálicos, las rejas y las cerraduras. » (*El país* 288). Quelques lignes plus loin, le narrateur voyage en Italie, omettant des émotions et des sensations relatives au fait qu'il découvre que son identité est plus complexe qu'il ne l'imagine. Au lieu de cela, ce sont les éléments de l'espace qui restent dans le récit : « Atrás quedaron los muros y los comercios [...] y las calles perfumadas de azahar [...] » (288). Les longues et parfois épuisantes descriptions de l'architecture européenne, ainsi que des paysages américains, pourraient se traduire par ce qu'Aínsa appelle un « desesperado esfuerzo de posesión del espacio » qui conduira toujours au traumatisme (« La demarcación » 352).

Au neuvième chapitre du premier roman, le narrateur fournit d'autres informations sur son séjour en Europe en décrivant les batailles qu'il a livrées, l'usage récurrent de l'énumération mentionne sa participation aux guerres menées par l'empire espagnol contre les Maures, les Turcs, les Français et les Romains. Dans cette partie, il avoue non seulement avoir assassiné des Maures, mais aussi l'avoir fait en sachant déjà que son père était l'un d'entre eux et il admet la gravité de son crime, le qualifiant de fratricide : « [...] cuando cumplí mi aventura fratricida contra los moros en las galeras de la armada de Andrea Doria [...]. » (*Ursúa* 149).

En ce qui concerne son père, on en déduit qu'en Amérique, il avait séquestré Amaney dont il était tombé amoureux et, voulant protéger le fruit de cette union, il avait décidé d'éduquer Cristóbal comme un chrétien le confiant au soin de son ami Gonzalo Fernández de Oviedo. Le portrait de ce père absent est réalisé à partir du regard d'un enfant d'environ douze ans²⁰⁵ : « No sabía relacionarse con un niño: los reinos y las guerras habían entorpecido su corazón. » (*El país* 19).

Quand il l'a vu pour la dernière fois, son père revenait du pillage du Pérou et son apparence est décrite avec ambivalence : « Vino ausente y lujoso; envejecido el rostro gris bajo el

²⁰⁵ Nous pouvons en déduire que l'âge du narrateur est d'un peu plus de douze ans puisque le père confirme à nouveau ce qui est écrit dans la lettre.

sombrero de plumas de avestruz [...] » (19). Le personnage est décrit de manière grotesque, ses pas vacillants dans de longues bottes de cuir dénotent fatigue et maladresse, ses colliers d'argent et d'émeraude n'ont ni goût ni finesse, au contraire, ils semblent exacerber son visage morne ; enfin, le narrateur décrit des doigts noirs et calleux avec des anneaux d'or. Ce portrait montre le paradoxe des biens possédés et d'un homme en plein déclin, mais paré de plumes, d'argent, d'or et d'émeraudes.

Bien que la découverte de ses origines arabes ait amplifié son décalage avec le monde, c'est le lien avec le monde indigène qui marque le plus sa relation de traumatisme avec les espaces. Le fait d'être le fils d'Amaney le situe dans ce qu'Ainsa nomme *quebrantamiento* puisqu'elle représente l'Indien, qui a été « brisé » dans son histoire : « Quebrado de su lengua, de sus hábitos, de su relación con el mundo [...] ». » (Aínsa 343).

À ce stade de notre analyse, nous nous demandons : Comment est mise en évidence, dans l'histoire, cette relation traumatique du narrateur avec les espaces à partir de l'élément indigène et comment se cristallise cet élément indigène dans son identité ? Une possible réponse pourrait se trouver dans la figure d'Amaney qui, bien qu'elle soit nébuleuse et qu'elle n'apparaisse que peu dans l'histoire, est l'élément qui lie le narrateur et le monde indigène.

3.2.3. Amaney : une relation brisée avec les espaces

Ce personnage, comme le narrateur, est lui aussi opaque en termes d'apparence. L'une des images que l'on a d'elle est évoquée dans le second roman à travers les souvenirs d'enfance du narrateur : « Y aquella muchacha que recuerdo en mi infancia nadando desnuda con cayenas rojas en el pelo por las aguas [...] aquella mujer de canela que le entregó a mi padre su destino y a mí toda su juventud [...] » (*El país* 23). La couleur sombre de ses yeux est également évoquée dans *El país* : « [...] el fuego en los ojos oscuros de Amaney » (18).

On ne parle pas exactement des origines du personnage mais il peut-être Amaney a-t-elle fait partie de la mutinerie qu'avait montée le père du narrateur quand il avait pillé, aux côtés de Pizarro, les Incas dont il dresse le portrait ce qui peut donner une idée des traits d'Amaney : « Gentes de oscuros rostros de cobre, de pómulos asiáticos y grandes dientes blanquísimos [...] » (16).

Sa psyché est également une énigme dans l'histoire. On peut déduire du fait que le père du narrateur l'ait gardé sous son toit qu'il éprouvait de l'affection ; cependant, il n'est pas clairement dit, dans l'histoire, si sa relation avec Marcos de Medina était de l'amour réciproque,

bien qu'on puisse en douter étant données les conditions de vie d'Amaney, condamnée au service domestique. Tout semble indiquer qu'il existait, entre les parents du narrateur, un rapport de pouvoir et d'abus même si la manière dont elle est arrivée à l'Hispaniola a une ambiguïté semblable à celle d'Hélène avec Paris dans *Illiade*, qui oscille entre enlèvement et histoire d'amour.

Quand Amaney apprend la mort de Marcos de Medina, on ne sait pas si sa réaction est celle de la tristesse ou de la satisfaction : « [...] trajo del puerto la noticia, con esa dignidad indescifrable que reemplaza en los indios al llanto, y allí pude ver cuánto lo quería. » (*El país* 20). Une première lecture suggère qu'Amaney ressentait effectivement de l'affection pour Marcos et la « dignidad indescifrable » dont parle le narrateur fait référence à un certain orgueil ou à une façon différente d'exprimer sa tristesse.

L'autre lecture suggère tout le contraire. Marcos a non seulement fait partie des pillards et destructeurs de sa nation mais en plus il l'a enlevée pour l'emmener dans un lieu inconnu et, au lieu d'assumer leur relation, il l'a rendue invisible et l'a reléguée à la servitude en lui interdisant ainsi de jouer pleinement son rôle de mère. À ce stade, nous nous demandons si le narrateur ne serait pas le résultat d'un viol. Dans ces circonstances, la dignité indéchiffrable à laquelle fait référence le narrateur tendrait davantage vers la seconde lecture, c'est-à-dire un silence de satisfaction.

Amaney représente le silence, la solitude et la tragédie à travers les espaces. En premier lieu, le silence comme produit de la relation traumatisante et de la rupture liée à l'arrachement de son milieu d'origine est sa première tragédie. Il en découle un sentiment d'étrangeté (Aínsa 334) puisque, extirpée de son environnement, son identité s'évapore :

[...] para perderse o para desaparecer (hablando de la búsqueda de la identidad del ser en novelas occidentales) se necesita de un « encuentro » previo o « haber estado » en algún lado antes. El sentimiento de *extranjería* es de origen, es el punto de partida [...]. (Aínsa, 343).

Le sentiment d'étrangeté se manifeste aussi dans sa position de servitude ainsi que dans les récits qu'elle transmet au narrateur quand il est enfant. En effet, se crée en lui une espèce de conscience d'un espace qu'il n'a pas connu mais qui lui a été transmis à partir du mythe :

Recordé los relatos de Amaney, contando cómo el mar inmenso está guardado en una caracola, cómo el cielo lleno de ramas es a veces la casa de los animales, y cómo los trazos luminosos en la playa son las huellas que va dejando la noche al caminar. (*El país* 80).

Cette conscience se développe à la fin de l'histoire quand, par la poésie, le narrateur trouve une sorte de communion avec la nature même si, à la fin de l'histoire, il regret et pleure sur la tombe d'Amaney. Cependant, le narrateur n'opte pas pour un rapprochement social avec d'autres indigènes car, pour eux, il est aussi un étranger ; il le fait seulement à travers l'exaltation de la nature dans l'écriture.

Cet aspect cristallise une fois de plus l'aspect contemporain du narrateur car l'ignorance de nos origines en Amérique latine, nous a condamnés à vivre une sorte d'étrangeté en ce qui concerne notre rapport à l'autre et à notre histoire. La marque de vulnérabilité qu'entraîne la condition d'être étranger a marqué notre relation à l'autre, elle est pleine de doutes et d'incertitudes et nous pousse dans le vide face aux questions sur notre rapport au monde.

La tragédie d'Amaney est aussi représentée dans l'éclatement ou l'extraction d'une série de systèmes de pensée, de concepts collectifs de divinités, des manières de concevoir la propriété de la terre, des animaux et d'une cosmovision que l'on n'est pas parvenu à décoder. Ce type de relation violente avec son milieu et qui fait d'elle une étrangère, est différent chez le narrateur sans que celui ne cesse pour autant d'être un étranger.

Aínsa affirme que ce phénomène d'étrangeté est presque une règle unanime dans la narration contemporaine latino-américaine, l'idée de l'*alien* ou de l'*outsider*, selon Aínsa, est complètement naturelle. (« La demarcación » 334). Ainsi, la tragédie, le silence et la solitude deviennent silence puis mort.

Quand elle voit Cristóbal si désemparé par la mort de son père, l'indigène lui confie qu'elle est sa mère. Le narrateur, plus en raison de la découverte de sa condition de métis que pour la mépriser, rejette une telle affirmation et, face à cela, Amaney s'avoue vaincue et opte pour le silence : « Viendo frustrado su intento de dar otro rumbo a mi vida, Amaney se refugió en el silencio » (*El país* 21), jusqu'au dernier jour où ils se voient: « Callada como siempre, Amaney fue conmigo hasta el barco en aquella mañana, y no pudo impedirse temblar al despedirme [...] » (23).

Lorsque Cristóbal commence sa transformation, on évoque la transformation de la lettre reçue par son père et, comme c'est récurrent dans ce récit, la prosopopée et la métonymie s'imposent quand il affirme : « Hoy sé que aquella carta embrujada me arrancó de mi infancia » (*El país* 17). Le narrateur évoque, repent, la séparation avec sa mère en raison d'une lettre qui l'a séparée d'elle pour toujours.

La tragédie d'Amaney est aussi de devenir un danger pour son fils. Selon les termes d'Aínsa, Amaney est cet : « abismo que separa al ser del deber ser. » (« La demarcación » 336). Elle

représente tout le contraire de ce que l'existence du narrateur est censée être, non seulement en termes ethniques mais aussi sacrés, linguistiques, culturels, etc. C'est également pour cette raison que l'existence du narrateur est « disloquée » puisque sa condition de métis fait aussi de lui un membre de la communauté indigène pour qui la relation avec l'espace américain est traumatique car leurs espaces d'origine, dont ils ont été dépouillés, ont été détruits ou modifiés. De plus, cette relation est violente et douloureuse étant donné qu'elle est diffuse et parce que, contrairement à ce qu'on y représente dans le passé comme richesses et abondance, tout n'y est plus alors que misère et pauvreté.

La contemporanéité du conflit avec cette partie de l'identité du narrateur consiste à avoir conscience de ce lien indigène²⁰⁶ sans pour autant être capable de décoder la complexe conception du monde de ses ancêtres, sans compter sur le rejet enraciné dans toutes les sphères de la société qui se prolongera, en Colombie, jusqu'au XXe siècle²⁰⁷.

Malgré tout, Amaney est aussi cette recherche de décryptage pour clarifier davantage qui est Cristóbal, en d'autres termes, qui sont les Colombiens. Malgré son vœu de silence, on lui donne une voix dans l'histoire comme source de transmission à travers les récits qu'elle fait à Cristóbal quand il était enfant.

Lorsque le narrateur retourne à l'Hispaniola, on peut lire une allégorie de ce qu'a signifié pour Ospina revenir en Colombie. Amaney, représentée comme une mère métamorphosée en île, est l'allégorie de la Colombie, l'espace dont l'étreinte maternelle éloigne les peurs : « [...] ahora me hacían falta el abrazo del mar, el amor de las islas » (270).

Ce retour ressemble également à l'allégorie du fils prodige qui n'apprend à voir la rudesse du monde qu'en quittant le sein de son foyer : « Busqué a mi nodriza india, sintiendo el contraste de la ternura que ella me había brindado con la rudeza que había encontrado en el viaje » (270)

À ce stade, les notions de vouloir être et de devoir être ne tiennent plus, le narrateur finit par accepter qu'il a toujours su qu'Amaney était sa mère : « [...] y entonces comprendí, con esa manera implacable que tiene la muerte de enseñarnos las cosas, que yo sabía desde el comienzo que Amaney era mi madre, que no lo había ignorado ni un solo día » (270).

²⁰⁶ Fernando Aínsa fait aussi référence au paysan au sein de la narration contemporaine, avec l'exemple du Brésil: « [...] aunque la novelística brasileña contemporánea haya buscado enraizarlo en términos de identidad colectiva; el campesino aparece siempre como nómada u oprimido por el sistema de tenencia de la tierra al punto de que "arrojado", expulsado del que tendría que ser su medio natural[...]. » (« La demarcación » 335).

²⁰⁷ Nous nous référons à la Nouvelle Constitution colombienne que nous avons mentionnée dans la partie 3.3. de la première partie intitulée : « Une nouvelle lecture de l'histoire : l'équilibre des pouvoirs ».

Jusqu'ici nous nous sommes demandé si on pouvait clarifier davantage l'identité du narrateur et la réponse est peut-être négative puisque la voix accordée à Amaney est l'écho des mythes collectés par l'auteur et qui proviennent de sources occidentales, comme c'est le cas de Prescott qui est cité à la fin comme principale source de recherche, Anne Osborn ou Reichel-Dolmatoff²⁰⁸.

Amaney est une représentation d'un peuple opprimé²⁰⁹, dont les systèmes de pensée et de conception du monde seront toujours inconnus des Latino-américains contemporains puisqu'ils ont disparu. À la fin de la saga, on retrouve la voix d'Amaney sous forme de chant ou de poème, quand Cristóbal visite sa tombe : « Entonces Amaney, mi madre india perdida, empezó a hablarme como no lo había hecho nunca, y sentí que su tumba solitaria, [...] también empezaba a conversar con las nubes [...] » (*La serpiente* 306).

À la fin, avec ce chant, à travers le personnage d'Amaney, une relation harmonieuse du *moi* individuel avec l'environnement est atteinte à travers la poésie. Cristóbal s'est rendu deux fois en Amazonie, il a été témoin de la mort d'Ursúa, il a participé au trafic de perles, il a été émissaire de la grande œuvre d'Oviedo en Italie ; de plus, il a informé les prêtres du Vatican de l'existence de l'Amazonie, il a livré des guerres en Europe, il a découvert l'identité de son père et son point de retour est l'île où il est né. Déjà âgé, le narrateur conçoit les espaces comme une unité, complètement intégrés en lui.

Cependant, l'incertitude perdure ; la voix dont le narrateur a voulu s'approprier est une sorte de reproduction européenne qui magnifie la nature. Selon les propos d'Aínsa « El hombre americano ha empleado, generalmente la “vara” europea para medir su espacio » (Aínsa 325). L'issue de la saga demeure le résultat du traumatisme.

3.3. Ursúa et le narrateur : deux identités contrastées

Bien que les espaces soient fondamentaux dans l'histoire, ils ne sont pas les seuls à définir les personnages, le narrateur, par exemple, raconte l'histoire d'Ursúa et, en le faisant, il se révèle

²⁰⁸ Référence avait déjà été faite à Dolmatoff et Osborn dans la première partie, au numéro 4 intitulé : « Une nouvelle lecture de l'histoire : l'équilibre des pouvoirs » p. 104 et 105.

²⁰⁹ Aínsa souligne que la position de l'homme noir dans l'espace romanesque est encore pire : « El negro sigue siendo un “trasplantedo” » (« La demarcación » 335). En effet, l'homme noir a été transplanté comme une sorte de plante complètement différente qui lutte pour survivre dans un environnement qui lui est hostile.

lui-même. Le narrateur tout comme Ursúa entreprend un voyage vers l'inconnu à l'âge de dix-sept ans, âge auquel de nombreux changements physiques et mentaux se produisent pendant la période de transition vers l'âge adulte toujours avec une légère innocence.

Dans l'histoire, Cristóbal quitte sa maison quelques années avant Ursúa puisqu'il est de six ans son aîné, mais quelques parallèles entre les deux histoires nous permettront d'avoir davantage d'informations au sujet du narrateur comme le vif intérêt de voir de leurs propres yeux les lieux fantastiques qu'ils ont croisés dans des récits : Ursúa les a connus par Miguel de Aux et Cristóbal par la lettre qu'il a reçue de son père.

Malgré le fait qu'ils soient adolescents, les deux personnages gardent leur capacité à s'émerveiller, comme le décrit l'image d'Ursúa lorsqu'il écoute son parent parler de l'Amérique. À travers ses yeux, le navarrais reflète ce désir puéril, naïf et peu rationnel de faire un tel voyage : « Yo puedo ver la luz que brillaba en los ojos de Pedro de Ursúa ante aquellos relatos. Era como si todos sus sueños de adolescencia se estuvieran volviendo realidad de repente, y desde aquella hora no pensó en otra cosa que en viajar. » (*Ursúa* 27).

Le narrateur quant à lui reconstruit un monde en ruines à travers les mots écrits par son père et, contrairement à Ursúa, il n'a pas d'autre choix que d'utiliser son imagination, il n'a pas d'interlocuteur, il n'y a ni ton ni geste d'un narrateur mais il n'y a pas non plus de description détaillée qui lui permette de se faire une idée précise. Une lettre ne suffit pas pour décrire une ville comme celle des Incas et celui qui l'écrit est presque un inconnu. Ainsi, l'enfant crée un espace non seulement à partir du contenu des lettres mais aussi de leurs formes :

Las letras de mi padre, pequeñas, uniformes, sobresaltadas a veces por grandes trazos solemnes, me hicieron percibir la firmeza de los muros, nichos que resonaban como cavemas, fortalezas estriadas de escalinatas siguiendo los dibujos de la montaña. (*El país* 15).

Les espaces que crée Cristóbal en dehors de sa maison n'ont rien à voir avec des batailles ou de la soumission, mais avec des êtres proches de divinités qui habitent un espace conçu pour l'harmonie de tous les êtres. En fait, la réinterprétation que fait l'enfant de la lettre est un mécanisme de protection puisque ce que décrit vraiment la missive c'est le pillage, l'assassinat, la profanation des temples et le viol des femmes dans le royaume inca.

Son « je » adulte parle de nouveau de la lettre et la convertit en une entité envoutée. Rappelons que le narrateur subit une série de transformations et que la seconde lecture qu'il fait du courrier est la lecture moins naïve de quelqu'un qui perçoit la réalité avec d'autres yeux.

Une possible interprétation de la lettre nous est présentée comme l'allégorie de l'histoire qui a été montrée au Latino-américain, une vision pleine d'euphémismes de l'histoire, enseignée

depuis notre plus jeune âge, une lecture de l'histoire dans laquelle le natif n'est rien de plus qu'une image façonnée d'une forme de vie harmonieuse, mais barbare, qui a prospéré grâce à l'évangélisation. Le narrateur deviendrait l'allégorie du Latino-américain contemporain qui revoit sa lecture et se rend compte que sa première interprétation était le fruit de sa naïveté.

De son côté, Ursúa, de lignée guerrière et habitué à écouter des histoires de conquêtes et de possessions, n'accorde d'importance qu'au voyage pour le continent américain pour dominer et assassiner. En fait, une fois en Amérique, quand il se rend compte que sa mission est de faire respecter les lois des Indes qui protègent les indigènes, il prononce, contrarié, une phrase en français qui retrace une partie de l'histoire de l'Europe : « *Et je crois bien que, même chez nous, c'est l'épée qui a fondé la loi* » (Ursúa 91).

D'autre part, Ursúa apparaît dans la vie du narrateur avec des origines si claires, une place dans le monde et un destin si défini que Cristóbal semble vouloir combler ses propres vides en racontant l'histoire du navarrais au lieu de la sienne, et c'est grâce à ces contrastes que l'on peut extraire plus d'éléments du personnage, comme celui de la maison.

Les deux personnages quittent leurs maisons avec des situations très différentes mais vers les mêmes incertitudes et guidés par des forces supérieures à leur volonté : Ursúa se voit poussé par sa soif d'aventure et de guerre et Cristóbal par une quête qui, bien qu'elle ne soit pas très claire, est justifiée par la récupération d'un héritage et, ensuite, par le fait d'aller sur les traces de son père.

Quitter la maison signifie, pour Ursúa, émancipation, expectative, soif de conquête et de pouvoir ; pour lui, ce lieu est plus qu'une construction ou un élément de mobilier, c'est un espace destiné à vivre, un espace familial et un foyer. Pour le narrateur, cet espace n'a pas la même connotation, il est même déroutant. Dans *El país de la canela*, le mot « maison » est accompagné d'un adjectif possessif : *nuestra casa* (*notre maison*) pour parler de son lieu de naissance et donner des éléments de son enfance : « En nuestra casa de una isla distante » (18), « [...] vivíamos en La Española, donde estuvo siempre nuestra casa. » (19). Mais, à peine Amaney lui avoue-t-elle qu'elle est sa mère, *nuestra* (*notre*) devient *mi* (*ma*) : « [...] no habría tenido el corazón de apartarla de mi casa [...] » (21) et il y a aussi la phrase qu'il prononce le jour où il devient majeur : « [...] mi llegada a la edad en que debía asumir la responsabilidad de mi casa [...] » (23).

Cette dernière phrase est problématique car son unique famille est Amaney qui, en plus d'être le seul habitant de cette maison, est une sorte de spectre, un être invisible. Alors, sur qui ou sur quoi Cristóbal devrait-il assumer des responsabilités ? Sa situation, à partir de son départ

de la maison commence à lui révéler que sa vie est plus emmêlée que ce qu'il croit. En effet, dans la trilogie, il y a une absence presque totale d'espaces comme la maison ; et, dans le cas du narrateur, cela indique une absence de racines, de protection, une instabilité et un sentiment d'être partout étranger²¹⁰.

En fait, il connaît une grande confusion et une grande solitude. Sans frères et sœurs, orphelin d'un père qui continue d'être un mystère pour lui et d'une Espagnole qui serait morte en lui donnant naissance « de fiebres²¹¹ », le narrateur manque de fondements et, pour cette raison, commence à se livrer au hasard. [...] Yo era el fruto de esa muerte, o, para decirlo mejor, yo era la única vida que quedaba de ella [...] » (*El país* 19). Dans *Ursúa*, cela avait déjà été évoqué dans la citation suivante : « [...] nos hizo creer a todos que mi madre había muerto de fiebres, una dama española sepultada con suspiro y campanas en las colinas fúnebres de Curaçao [...]. » (*Ursúa* 357).

La figure de la mère est l'un des aspects les plus complexes chez le narrateur qui découvre à travers Ursúa, une fois de plus, ses propres carences et ses difficultés à trouver une place dans le monde. En quittant leurs foyers, les deux personnages voient leurs mères pour la dernière fois ; les deux adieux sont racontés dans l'histoire et le contraste est marqué par la confusion et la solitude de Cristóbal comparées à l'empressement et à l'insouciance d'Ursúa.

La scène des adieux entre Amaney et le narrateur n'est pas décrite en détail mais on peut en déduire qu'il n'y a pas eu de contact physique ou que, s'il y en a eu, cela a dû être banal puisque les circonstances obligent les deux personnages à s'imposer une retenue émotionnelle qui s'avère assez dramatique : « [...] no pudo impedirse temblar al despedirme [...] » (*El país* 23). En revanche, le départ d'Ursúa des années plus tard, bien que non moins dramatique, n'a pas eu le même poids émotionnel. Le navarrais n'est pas parti seul mais escorté d'amis navarrais ; en outre, « [...] ni siquiera lloró al despedirse de su madre en el portal familiar [...] » (*Ursúa* 33). Ses parents ont assisté à son départ, elle, baignée de larmes et, lui, craintif mais respectueux de l'enthousiasme de son fils.

²¹⁰ Aínsa fait référence à l'absence de maison comme à une absence de racines, mais de l'artiste latino-américain : « Hechos, objetos y lugares son descritos empíricamente, con un espíritu dispensado de toda lucha y de todo esfuerzo. Sin embargo, detrás de estas descripciones ya se adivina el desajuste esencial del hombre americano: el número escaso de "hogares" que lo protegen [...] la necesidad de movimiento a través de un espacio que siempre se le aparece como "extraño" » (« La demarcación » 315).

²¹¹ « [...] Yo era el fruto de esa muerte, o, para decirlo mejor, yo era la única vida que quedaba de ella [...] » (*El país* 19). Dans *Ursúa*, cela avait déjà été évoqué dans la citation suivante : « [...] nos hizo creer a todos que mi madre había muerto de fiebres, una dama española sepultada con suspiro y campanas en las colinas fúnebres de Curaçao [...]. » (*Ursúa* 357).

Ainsi, la complexité du personnage du narrateur commence par sa situation incertaine et solitaire ajoutée au fait de savoir que son unique héritage, la raffinerie de sucre, est sur le point de faire faillite. Le récit n'aborde pas non plus ce qu'implique l'entrée dans l'âge adulte pour le narrateur ; en revanche, dans le cas d'Ursúa, comme nous l'avons évoqué dans d'autres pages, on parle même de sa première expérience sexuelle, un aspect qui est absolument inconnu chez le narrateur. Tous deux ont pour destination première le Pérou où ils sont confrontés à des difficultés, en plus de trouver un espace différent de celui imaginé et de ne pas trouver ce qu'ils cherchaient. Ursúa se trouve dans un lieu où les Espagnols s'affrontaient eux-mêmes et découvre que la lettre qu'il a avec lui est illégitime. Et Cristóbal, qui vient réclamer son héritage légitime, qui s'élève à plusieurs millions de ducats, constate qu'il n'y a pas de tel héritage. Cependant, Ursúa résout ses difficultés rapidement puisque sa mère intervient pour lui depuis l'Espagne et, grâce aux faveurs de son oncle, il commence à jouir de privilèges :

No tuvo que esforzarse por alcanzar el poder: debía su nombramiento a su condición de pariente de un juez poderoso; tal vez por eso dio en pensar que el mando le correspondía por naturaleza y ofensivamente se portó como un príncipe. (*Ursúa* 143).

En revanche, Cristóbal est complètement seul et, à partir de ce moment-là, il débute une série de périples suicidaires auxquels il survivra miraculeusement. Mais ces vies dangereuses pour le narrateur révèlent un certain courage et une certaine intrépidité de soldat chez lui puisque ce n'est pas lui qui décide de son sort. En effet, après avoir eu une conversation dans un bar avec un buveur qui lui lance, à la fin, une pièce, il décide de rejoindre l'expédition de Pizarro à la recherche de la cannelle. On pourrait dire que le narrateur est jeté dans le fleuve incertain, que c'est la première fois qu'on lui donne une pièce (bien que, dans le récit, le verbe employé par le narrateur est jeter) et que, sans le savoir, c'est un habitant de seconde catégorie. Par ailleurs, Ursúa, en plus d'être le neveu du juge résidence, est nommé Lieutenant du Gouvernement du Nouveau Royaume et cela fait de lui le plus jeune gouverneur du continent. En effet, le narrateur lui accorde une vocation inextinguible de cruauté et de violence, un amour pour la guerre, une nature brutale et sans pitié, ainsi que des traits de menteur et de traître ; c'est-à-dire, une identité pleine de dualités et de contradictions. En raison de ces contradictions, le narrateur doute de la sincérité d'Ursúa dans leur amitié qui, en fait, n'est pas égalitaire. Cristóbal ne se sent pas le droit de parler de lui-même car, quand il le fait, il s'excuse presque ; et c'est grâce à sa participation à l'expédition de Pizarro qu'il se permet de parler de certains événements de sa vie. De plus, l'exaltation des vertus d'Ursúa ressemble parfois à un désir caché d'être comme lui. En effet, lorsqu'on compare leurs personnalités, le narrateur semble taciturne, avec une

prudence extrême, discret, obligé d'écouter ce que lui-même ne peut raconter sur sa vie. Il devient le confident d'Ursúa et il lui emprunte même sa voix. Il va jusqu'à tenter de s'effacer de l'histoire mais un désir caché le retient: « Yo casi tengo que refrenar mi mano para que respete el orden de la narración, para que siga contando la vida de Ursúa y no ceda a la tentación de contar mis propias aventuras » (*Ursúa* 150). Plus loin, il ajoute : « En tardes solitarias el corazón me recuerda que yo también viví cosas dignas de ser contadas [...] » (150).

La loyauté et la presque adoration du narrateur envers le navarrais sont même une source de souffrance pour lui : « Tengo que decir que es algo que siempre me atormentó de Ursúa. Fue sin cesar fiel conmigo todos los días de nuestra amistad, y sin embargo nunca estuve seguro de que me quisiera. Y si bien yo lo amaba, había en mí un indio y un moro que él desconocía [...] » (*Ursúa* 392).

Dans le second roman, le narrateur cède à la tentation de raconter ses propres aventures mais il laisse encore beaucoup de questions sans réponse. Quand il revit quelque chose d'aussi intime que la séparation d'avec sa mère, la colère qu'il ressent, la solitude de se sentir orphelin de père, la désolation d'être si seul et perdu dans le monde sont exprimés à travers les espaces. En effet, quand il se sépare d'Amaney, son langage ne comporte aucune allusion à des sentiments, des états, des pensées ou des impressions. Son état d'esprit ne peut être interprété qu'à travers la description de paysages : « [...] la isla no era más que un recuerdo en el vacío luminoso del mar » (*El país* 24). Ensuite, avec la phrase « Sólo entonces aparté la vista de mi pasado » (25), non seulement il quitte son foyer en pleine puberté et sans passé, mais il voyage également vers l'incertain et la phrase qu'il parvient à dire alors est : « El barco del capitán Niebla nos llevó a Margarita » (25). L'espèce de honte qu'il ressent envers lui-même révèle à nouveau quelque chose d'ancrer chez le Latino-américain : le narrateur joue une fois de plus le rôle d'embryon d'une idiosyncrasie. Si Ursúa est un personnage historique, il est également une allégorie de l'hégémonie qui a donné naissance au métissage et, par conséquent, à l'origine d'un exercice de pouvoir au cœur même de la culture latino-américaine.

Les faiblesses ou désavantages du narrateur par rapport aux privilèges dont bénéficiait le conquistador navarrais sous-tendent certaines affirmations que, bien qu'elles parlent de son ami, ont un certain ton ironique : « Ursúa que tenía diecinueve años, una india hermosa en su lecho, miles de indios trabajando a su servicio, tropas atentas a sus órdenes y una rutina de visitas a las encomiendas [...] » (*Ursúa* 248), il est vrai que le destin d'Ursúa a été très heureux : à 25 ans, il était lieutenant du gouvernement de Santa Marta et son pouvoir était si grand que le narrateur parle même de la soumission du territoire colombien envers lui. En effet, la résistance

des espaces face à la domination humaine est remise en question par Ursúa puisque, effectivement, la relation qu'il établit avec la nature colombienne et ses éléments n'est pas hostile : « Andando con Ursúa sentí por momentos que estaba con alguien ante quien la naturaleza se sometía » (*La serpiente* 75). Depuis l'arrivée du navarrais à la Savane, tout lui a été favorable, le narrateur commence à exprimer sa relation avec les espaces colombiens ainsi : « Las piedras del camino donde todos tropiezan a él le permitían avanzar y afirmarse [...] » (*Ursúa* 117).

L'incapacité à prendre possession des espaces du héros américain est complètement opposée chez Ursúa qui, dans la saga, à l'âge de dix-sept ans, « iba a tomar posesión de su reino » (117). Pour lui, les espaces colombiens se montrent avec une sorte d'hommage devant lui : « [...] el río fue dócil con Ursúa y le permitió llegar casi enseguida [...] las selvas se abrían a su paso, las embarcaciones acudían a su encuentro, las bestias se aplacaban en su presencia » (118). En fait, Pedro va dans la jungle pour mourir mais ce n'est pas la jungle qui le tue.

En ce qui concerne le narrateur, sa relation avec l'espace est certainement plus désavantageuse que celle d'Ursúa mais elle est dynamique au point de fusionner avec elle. Le narrateur se transforme au fur et à mesure qu'il comble le fossé entre lui et les espaces.

3.3.1. Les métamorphoses

L'aspect de la métamorphose chez le narrateur ne comporte pas d'éléments fantastiques. En fait, ses transformations ont des origines différentes soit en tant que produit d'un processus esthétique soit du fait d'une transformation métaphorique, nominative ou hiérarchique. Dans tous les cas, le résultat de ces transformations est un *hybride*²¹², un personnage issu de la convergence d'événements historiques, d'ethnies, de poètes, de mythes et de multiples circonstances qui font de lui un embryon du métissage en Colombie.

La métamorphose plus palpable et ostensible du narrateur est la transformation identitaire énoncée dans les *Notas* à la fin de la saga : « La voz de este narrador era al comienzo, casi sin dudas, la de un español; después [...] la de un mestizo, y al final [...] intentó en vano hablar como un nativo de este continente [...].²¹³ » (*La serpiente* 318). Cette métamorphose volontaire

²¹² Canclini a introduit ce terme de Biologie au domaine des études culturelles dans le texte : *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989). Nous accueillons ce terme en l'englobant dans sa connotation la plus large, c'est-à-dire que nous considérons que le narrateur est également un hybride biologiquement parlant (Szurmuk et Irwin 134-35).

²¹³ Citation mentionnée dans la section 2.2. Dimension littéraire de la deuxième partie, page 151.

est également inachevée en raison de l'échec que le narrateur lui-même admet quand il tente de donner une voix à la plus marginalisée de ses entités.

Il est admis que son identité espagnole prédomine. Dans *Ursúa*, le paratexte *Notas* définit le narrateur comme la conjugaison de plusieurs vétérans qui ont participé aux deux expéditions de l'Amazone, avec la personnalité de Juan de Castellanos (*Ursúa* 489). L'autre transformation est nominative, puisqu'il passe d'un personnage anonyme et fictif à un homme qui a réellement existé, l'auteur avoue également qu'il ne connaissait même pas le nom de ce personnage : Cristóbal de Aguilar y Medina²¹⁴. La troisième transformation consiste à passer du statut de voix anonyme et secondaire à celui de personnage principal de l'histoire. Dans *Notas de La serpiente*, l'auteur nous confirme que, bien que l'histoire soit sur Pedro de Ursúa, le protagoniste est celui qui raconte : « También debo decir que el protagonista central de estas tres novelas es el hombre que las narra [...] » (*La serpiente* 318).

D'autres transformations se révèlent à travers des éléments de l'espace colombien. Par exemple, à la fin du dernier roman, comme possédé par le fleuve, il déclare : « Ahora el río hablaba en mis recuerdos, y con mi voz tejía su propio relato » (*La serpiente* 314). La fusion avec le fleuve se traduit en récit et, dans ce sens, c'est l'élément de la nature qui prend la forme d'une narration à travers la plume du narrateur. En ce qui concerne l'hybridité, le narrateur lui-même s'identifie à un âne qui se métamorphose. Ainsi, dans *Ursúa*, il compare ses périples avec ceux du premier âne qui est arrivé au Royaume de Nouvelle-Grenade dont l'histoire est racontée à son tour à travers des transformations. Il s'agit d'une histoire qu'il a entendue raconter par un esclave noir de Gonzalo Jiménez raconter et il s'est senti reconnu. L'histoire est une énigme dans laquelle l'âne est décrit à la première personne comme un être qui subit plusieurs métamorphoses, d'âne il devient poisson, puis condor, serpent, de nouveau âne, lézard puis finalement euplectes. Chaque métamorphose est une allusion aux trances que traverse ce premier âne sur les terres américaines depuis qu'il est arrivé d'Espagne sur un bateau qui coulait. Tout d'abord, il est trainé jusqu'aux rives de Santa Marta, il est ensuite emmené par les natifs sur les hauteurs des falaises au milieu de trésors à récupérer par les Espagnols et soumis à de difficiles voyages vers les fleuves et il finit dévoré par un oiseau euplectes :

« Primero tuve cuatro patas y dos orejas largas, después fui pescado entre la espuma, más tarde fui cóndor alzando vuelo entre los riscos, luego serpiente entre colinas de oro, y un día fui con los hombres en un barco, volví a ser burro bajo el peso de un fraile, y fui lagarto

²¹⁴Le nom complet du narrateur n'apparaît pas dans toutes les éditions. Comme mentionné dans la citation de référence 18, l'édition Alaguara, par exemple, contient le paratexte *Notas* dans lequel le nom complet apparaît. Dans d'autres éditions, le paratexte est inexistant.

revolvado en el fango, y finalmente me convertí en obispo. Adivina adivinador quién soy »
(*Ursúa* 481).

La comparaison avec cet équidé montre à quel point il considère dramatique et hasardeuse sa vie car il sait que sa volonté ne lui suffit pas pour exécuter les tâches de son destin.

De plus, il est intéressant de souligner que l'importation des ânes en Amérique a conduit plus tard à l'insertion du mulet symbole d'*hybridité*. Il est en outre un animal stérile, qui s'avère très utile pour les travaux de force grâce au croisement de races et également connu pour être docile et facile à apprivoiser. L'origine du métissage peut aussi être interprétée dans cette énigme puisqu'elle évoque l'insertion d'une espèce dans un habitat différent qui va devoir s'adapter pour survivre et qui sera exploité.

Une autre transformation vécue par le narrateur apparaît à la fin de la trilogie, après la tragédie de son ami Pedro de Ursúa et de l'amante de ce dernier, Inés de Atienza. Le changement semble si déconcertant qu'il l'amène à ne pas se reconnaître : « [...] juro que no me reconocí en el espejo [...] como si los rasgos de alguien muy antiguo se hubieran apoderado de mi cara » (*La serpiente* 313). Cette dernière identité entre en conflit avec ses autres identités : « [...] yo ya era otro, la vida me había cambiado, y también me costaba entender en mí a ese muchacho que dejó sola a Amaney, en la playa, en la isla, sin haberle brindado siquiera el consuelo de una palabra » (*El país* 265). D'autre part, le narrateur fait également référence aux transformations qui viennent avec l'âge.

Finalement, nous pourrions dire que le narrateur est le résultat d'une fusion de plusieurs ethnies en conflit. Au fur et à mesure qu'il parcourt les espaces, chacune d'entre elles se révèle mais il ne parvient à en garder une seule ; la métamorphose se produit dans la mesure où il découvre chaque origine à laquelle il appartient mais la coexistence de ces identités chez lui fait à la fois sa richesse et son malheur.

Ainsi, la proposition d'aller vers les origines pour comprendre le présent se présente une fois de plus. Le narrateur est l'une des facettes du métissage qui symbolise la complexité d'une nouvelle race qui a été incapable de se définir du XVI^e siècle à nos jours. L'identité apparaît une fois de plus comme une quête à travers la narration qui se projette dans le présent.

4. Migration des symboles et des imaginaires : le mythe comme construction de l'identité

Tout comme le narrateur représente un prisme d'alter egos, produit du métissage, du syncrétisme et de l'acculturation, Ursúa est une allégorie de l'incompatibilité des conceptions et des idées du monde cosmique, de la guerre, de l'honneur, du sang et des mythes qui procèdent de l'empire espagnol avec l'Amérique.

L'*ethos* d'Ursúa dans le roman se déplace en Amérique, quand il a dix-sept ans, non seulement avec sa soif de richesses et d'aventures mais avec le même prétexte récalcitrant avec lequel les Maures ont précédemment étaient expulsés d'Espagne. Pedro représente effectivement la ferveur et l'adoration envers la gloire de la Couronne et la foi chrétienne qui prévalait à l'époque, comme le narrateur l'avait spécifié dans des lignes antérieures, il était de lignée guerrière, il était disposé à donner sa vie pour la Couronne et il appliquait rigoureusement la loi.

Dans cet ordre d'idées, le navarrais représente la conception d'*eurocentrisme* qui suppose un modèle totalisateur de civilisation. Tout d'abord, il incarne cet empire théocratique qui est incapable d'accepter d'autres interprétations du monde différentes des siennes ; cela se voit dans sa relation avec Z'bali et Oramín qu'il considérait, malgré son estime pour eux, comme des êtres crédules et peu intelligents. Z'bali apparaît quelques fois dans le premier roman et son nom n'est pas mentionné qu'une seule fois jusqu'au dernier roman, dans lequel il apparaît dans le poème « El sueño » aux côtés d'Oramín :

[...] entonces vi a Ursúa entrar en la ciudad, seguido por sus oficiales, y yo estaba con Z'bali, con Oramín y con Unuma, y detrás estaba la legión de los indios de la cordillera, que no se mezclaban con los indios de la selva, aunque entendían sus palabras. Cuando por fin entré oí los tambores, y vi las cascadas que caían de los peñascos, el cañón enorme junto a la ciudad por donde iba serpenteando un río, y vi a Ursúa y a Inés sentados al banquete con las Amazonas (La serpiente 289).

Le personnage de la jeune muisca parle parfaitement le castillan, elle a quinze ans et tombe éperdument amoureuse d'Ursúa. La voix du narrateur espagnol du XVI^e siècle est aigüe dans ce chapitre de l'histoire puisqu'elle montre l'image non seulement du peuple autochtone mais aussi de la femme vilipendée. Le chapitre commence par une image qui plus qu'un lieu commun est un cliché de l'idiosyncrasie latino-américaine en termes de haute estime qu'on accorde aux Européens à travers les femmes indiennes muisca envers Ursúa : « [...] las muchachas

muiscas, graciosas y dulces, que se sentían halagadas por el hecho de que el grande y joven señor las mirase » (*Ursúa* 241).

Ursúa remarque Z'bali pour un attribut physique : elle est la plus grande des indiennes. La romance entre les deux est racontée de façon à ce que l'autochtone s'attache à lui avec dévotion, admiration, en utilisant des figures métaphoriques comme la vigne pour décrire la manière dont elle montre son affection et les collines de l'est et la fleur tibouchina (sietecueros) pour détailler la patience avec laquelle elle l'attendait :

Z'bali se prendió a su vida como una enredadera; siempre al volver la encontraba esperando, como los cerros del oriente y como el sietecueros florecido en el patio, hasta cuando otro cuerpo la borró de su vida (244).

En revanche, la vision séduisante d'Ursúa est davantage centrée sur ses attributs de héros grec : « [...] él, que era tan audaz en la conversación, tan arriesgado en el juego y tan arrojado en la lucha [...] » (242). L'amante dévouée est également décrite comme révélant les secrets des Muiscas que le navarrais interprète comme des jeux d'enfants et ses rituels et visions comme miroir d'un caractère crédule et naïf que Z'bali semble accepter sans aucune réfutation. Ursúa disparaît de la vie de Z'bali et le personnage semble s'effacer dans l'histoire. Oramín est aussi un personnage marginal, Ursúa dans un acte « heróico y lleno de compasión » le sauve d'un piège et gagne un fidèle écuyer. Et quand Pedro part se battre contre les Panches, il l'oublie : « El indio confundido entre la servidumbre había intentado hablarle, pero Ursúa, oscilando entre los informes a su tío y los encierros con Z'bali, no tuvo tiempo para él [...] » (288).

Dans la préparation de son voyage pour la fondation de Pampelune, Z'bali lui demande de l'emmener mais Pedro, de manière catégorique et abjecte, ne rejette pas seulement la compagnie de la jeune femme mais aussi le fait de continuer avec elle. La vision eurocentrique se manifeste de nouveau :

Era hábil tejedora, sigilosa y furtiva, y sentía un amor dadivoso que para Ursúa era casi un estorbo. No la habría llevado jamás, porque quería sentirse libre, y esa solicitud excesiva le parecía también un encierro, una red de ternuras y obediencias que procuraba crear lazos entre ellos [...] (334).

Ursúa incarne également à la perfection l'idée d'être porteur d'une vérité absolue qui n'est pas cryptée avec les mêmes codes chez les peuples considérés comme barbares. Le guerrier était incapable de voir la valeur des indigènes, sa vision péjorative d'eux est une allégorie de cette projection qui est restée inscrite dans le présent, sous la forme de ce qu'on appelle aujourd'hui

préjugés. D'autre part, sa lignée guerrière et son fanatisme pour la Couronne faisaient de lui un esprit destructeur qui a passé la majeure partie de sa vie à parcourir la Colombie mais qui a fini assassiné à son tour par un compatriote. La destruction n'était pas seulement une question d'en finir avec une civilisation mais aussi de remplacer ses dieux par un seul et de justifier ainsi des actes tels que la trahison. Pedro était certainement loyal selon le narrateur mais uniquement envers d'autres Espagnols ; dans l'histoire l'incompatibilité de ce code d'honneur seulement entre pairs se révèle avec la trahison des Muzos.

La division est également une chose qui, si elle existait peut-être autrement chez les peuples autochtones, a été utilisée par les Espagnols comme Cortés, par exemple, comme stratégie militaire pour soumettre. Cependant, la division s'est aussi opérée entre eux, le conflit pour la terre a été l'un des piliers de la division interne: « [...] el forcejeo de los brazos ensangrentados de acero, y los que se apropiaron de la tierra de otros no vacilan jamás en verter sangre, por amiga que sea, para sostener ante Dios que la propiedad es sagrada » (*Ursúa* 199).

Ces comportements sont une projection, non seulement d'une culture de la corruption due aux questions de la propriété des terres mais aussi de la sacralisation du crime ; il suffit d'observer les symboles sacrés qui abondent dans les organisations criminelles en Colombie comme on peut le constater, par exemple, dans *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo ou dans la ferveur de la pratique catholique au sein des cartels de trafic de drogue²¹⁵.

Ainsi, le syncrétisme a revêtu différentes formes en Amérique à travers de multiples pratiques et symboles : « Desde temprano los símbolos del imperio habían comenzado a mezclarse y confundirse con los símbolos de los pueblos indígenas [...] » (*Ursúa* 322). L'un des symboles mentionnés dans la saga est l'aigle bicéphale de la maison d'Autriche, dont l'image était identique à celle qui ornait les villages et les temples de Guayacán des Muiscas. D'autres symboles, qui se ressemblaient dans les deux cultures, ont facilité le rapprochement des Espagnols et des autochtones pour leur soumission ultérieure, le Christ sanglant, par exemple, serait observé avec une certaine familiarité par les peuples qui accordaient un poids au sang comme symbole rituel. En effet, la guerre était un rituel, même si la notion de guerrier et de combat n'est pas complètement étrangère aux autochtones américains ; l'expertise militaire des Espagnols est différente : telle que la conçoit Ursúa, elle est synonyme d'anéantissement. En revanche, pour eux, la guerre est un rituel où l'on viole l'autre vulnérable non pas pour le tuer mais pour établir des tributs.

²¹⁵ En Colombie, la proximité de Pablo Escobar et du père García Herreros, qui a joué un rôle important quand le narco-trafiquant s'est rendu aux autorités, est bien connue.

Dans le premier roman, l'amante Muisca d'Ursúa, Z'bali, explique au guerrier le sens cérémonial de la guerre, du cœur et du sang pour eux, que le navarrais considère comme barbare ou infantine :

Le contó que en su tierra, vencido el enemigo, sólo el más poderoso de los señores era tomado prisionero, y le abrían el pecho con pedernal después de hacerle homenajes con viandas y flores, para repartirse como alimento su corazón. Así le brindaban al cautivo el honor de tratarlo como una criatura sagrada, y se apropiaban de su grandeza y de su valor por ese rito de sangre (*Ursúa* 245).

Une autre équivalence incompatible est celle des richesses. Nous avons déjà évoqué l'or, les émeraudes et les perles comme des éléments à connotation rituelle et ornementale pour les autochtones et qui se configurent dans une sorte de folie pour les Espagnols. Dans le chapitre vingt-deux du premier roman, l'utilisation de l'étain comme substitut de l'or est mentionnée quand Ursúa arrive à ce qui est aujourd'hui la Savane de Bogotá et observe la façon dont les indiens avaient déjà adopté plusieurs coutumes espagnoles : « [...] no le sorprendió que hicieran trueques por platos de peltre, aunque un día descubrió con asombro que no los adquirían para comer en ellos sino para colgarlos de sus cuellos como pectorales » (*Ursúa* 319).

Les métaux, le territoire, les chimères, la gloire du roi et de la foi chrétienne deviennent non seulement des éléments destructeurs et d'assujettissement mais aussi de délire. Ospina fait constamment référence dans ses interviews à cette espèce de nostalgie ou de folie des Européens cherchant en Amérique ce qu'ils ont perdu au Moyen-Âge ; de cette façon, ces évocations des hommes émerveillés par une nouvelle réalité ou par l'invention d'une nouvelle réalité, ont donné lieu à une série d'interprétations du monde dans lequel l'Eldorado, le pays de la cannelle, la pierre philosophale, sont devenus un délire d'anéantissement.

La relation des indigènes avec la nouvelle Amérique est également évoquée dans la saga qui mentionne les habitudes qui se sont implantées mais sous la rigueur de la servitude, comme le fait de tamiser le blé pour la consommation de pain des seigneurs, la diminution de la consommation de cerfs car ils les cèdent aux Espagnols, l'élevage de poules sur leurs terres : « [...] aunque no se alimentaban con las aves que habían crecido en sus propios corrales » (319).

D'autre part, il y a la langue. Ospina affirme que l'Amérique s'est fondée sur le langage et le langage est le principal instrument de préservation du passé ; le langage ne forge pas seulement la mémoire, il est aussi le principal lien entre les sociétés. L'ultime destin du protagoniste de la saga est le récit ; c'est l'usage de la langue pour transmettre la mémoire. En effet, le narrateur déclare la victoire de cet océan de guerres en faveur de l'histoire :

Acaso solo porque el dios de los cuentos necesita una voz que los relate, al final no triunfamos los humanos, al final solo triunfa el relato [...] los dioses labran desdichas para que a las generaciones humanas no les falte qué cantar (479).

Cette phrase du narrateur, déjà précédemment reprise d'Homère par Borges dans « Nota sobre Walt Whitman » de *Discusión*, célèbre la langue comme élément unificateur, comme une entité qui permet aux hommes de communiquer avec le divin et qui est le destin final de ce qui existe :

Como Pater, sintió que todas las artes propenden a la música, el arte en que la forma es el fondo; su decorosa profesión de fe *Tout abouti à un livre* parece compendiar la sentencia homérica de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo qué cantar (*Odisea*, VIII, *in fine*) (Borges, *Discusión* 122).

Dans le cas de l'Amérique cependant, nous pouvons nous demander : en réalité, est-ce la langue qui est unificatrice ou, plus précisément, est-ce elle qui nous rapproche de notre réalité américaine ? La langue et les espaces américains ont été recréés de plusieurs douzaines de pays, la Colombie s'est trouvée réduite à quatre régions. En va-t-il de même pour la langue ?

Ces origines que nous révèle Ursúa dans son périple à travers la Colombie témoignent de la persistance d'une unité qui ne cesse d'essayer de s'imposer dans quelques régions dont la diversité est encore à découvrir. D'autre part, grâce à une utilisation impeccable de la langue et des mythes récupérés de la culture gréco-latine²¹⁶, Ospina nous confronte à la difficulté face à laquelle il s'obstine, le dialogue entre Colombie et Europe en essayant constamment de rapprocher ces cultures par la poésie.

²¹⁶ Jugé réalise une liste des mythes européens récupérés par Ospina dans la saga ; certains d'entre eux ne sont autres que : « [...] la mythologie chevaleresque d'abord sous les traits de la matière de Bretagne "reyes de fábula, como Obrerón y Titania en los bosques de Bretaña" puis comme traces des romans de chevalerie les Sept Cités de Cibola, la Californie la Floride, les Amazones, la fontaine de jouvence sont des termes que l'on retrouve dans la trilogie et qui ont été inspirés aux conquistadors par l'Amadís de Gaule (1508) et *Les exploits d'Esplandien* (1510). La mythologie biblique est ensuite présente. Il est ainsi possible de trouver dans la trilogie des références à l'Arche de Noé, au diable, à l'enfer, au paradis, au purgatoire, à la Vierge, à l'Esprit Saint, aux anges, et au merveilleux chrétien etc. Enfin, la mythologie antique, exhumée par la Renaissance, apparaît également assez souvent. S'il est fait mention d'auteurs comme Suétone et Hérodote, à des personnages historiques comme César et Cléopâtre, surgissent également des divinités et des héros grecs antiques tels que Hercule, Héra, Artémis, Bellérophon, Mytilène, Thalestris, Pyrénée ou encore Calypso » (Jugé 100).

4.1. Le mythe en tant que diversité

Depuis les temps primordiaux, les mythes et leurs significations se sont diversifiés. Plus haut, nous avons souligné le caractère sacré du mythe, qui en fait, selon Mircea Eliade est une histoire vraie: « [...] parce qu'il se réfère toujours à des réalités. Le mythe cosmogonique est “vrai” parce que l'existence du Monde est là pour le prouver [...] » (Eliade 17). Le narrateur du premier roman parle avec une conviction catholique liée à l'idée des Grecs d'expulser toute valeur religieuse et métaphysique pour en faire une « fiction ». Ainsi, il parle des histoires qui parviennent à Ursúa comme étant inventives: « Desde muy joven frecuentaba esas fondas de rufianes y gritos, y mientras sus oídos bebían los relatos exagerados e inventivos de los aventureros [...] » (*Ursúa* 23). Ainsi, les mythes des indigènes sont également perçus comme des récits fantastiques et puérils, mais en même temps, des contenants des arcanes nécessaires pour accéder aux temples et aux sarcophages, généralement pleins de richesses. Cela nous ramène à la question de la notion de mythe comme *fable et illusion* ou, au contraire, comme histoire vraie. Le texte *Aspects du mythe* (1963) commence par le sens commun et erroné donné au terme « mythe » : « [...] ce mot est utilisé aujourd'hui aussi bien dans le sens du “fiction” ou “d’illusion” que dans le sens, familier surtout aux ethnologues, aux sociologues et aux historiens des religions, de “tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire” » (Eliade 11). L'auteur évoque la réapparition du terme avec le sens que lui donnaient les Grecs, à savoir *récit, fable*: « [...] les Grecs ont progressivement vidé les mythos de toute valeur religieuse et métaphysique. Opposé aussi bien à logos que, plus tard, à histoire, mythos a fini par dénoter tout “ce qui ne peut pas exister réellement” » (Eliade 12).

En revanche, Mircea Eliade propose une définition du mythe qui a plus à voir avec la vérité. La réalité du mythe contient une connotation culturelle complexe qui raconte une histoire sacrée. En ayant connaissance du mythe, on a accès à la connaissance de l'origine des choses. Selon Eliade, cette connaissance n'est ni externe ni abstraite, mais quelque chose qui est expérimenté à travers le rituel, en le racontant de manière cérémoniale ou en accomplissant le rituel pour son effet. Ainsi, d'une manière ou d'une autre, le mythe est vécu, expérimenté et réactualisé à travers le rituel ou l'invocation du sacré, ce qui implique une expérience religieuse distincte de l'expérience ordinaire de la vie quotidienne.

Dans la saga les rituels sont réalisés dans des lieux sacrés, le personnage d'Oramín est celui qui fait passer les mythes en les révélant, par exemple il révèle au navarrais les rituels pratiqués lors des funérailles lorsque Quesada a tué Aquimín :

[...] hubo una larga asamblea para los funerales, y nació una disputa entre los indios del extremo de la Sabana y los de las sierras nevadas y los cañones[...] Recogieron por meses el oro del río y las minas, hicieron en secreto moldes del cuerpo del zaque, y un día salieron del lugar del ritual dos caravanas: una llevaba a Aquimín con su cabeza ya embalsamada con humo de maderas preciosas y el cuerpo modelado en oro macizo; la otra llevaba a Aquimín con el cuerpo embalsamado y la cabeza de oro (*Ursúa* 332).

En Colombie, le mythe est aussi divers et complexe que sa géographie, au présent il est vécu à travers l'expérience sacrée, que ce soit par le biais d'apparitions, de superstitions, de symboles, de chansons, de déguisements, entre autres. De nos jours, par exemple, dans diverses régions de Colombie, certains mythes représentent la peur pour les habitants des campagnes colombiennes, car leurs personnages apparaissent devant les yeux perplexes des paysans sous la forme de figures zoomorphes, d'enchantements, d'esprits ou de lutins, vengeurs ou parfois *chanceros*, qui effraient les gens sur le chemin du retour ou leur font perdre leur chemin s'ils s'enfoncent dans la forêt ou la jungle. (Ocampo 10). Les paysans métis du Boyacá, descendants des indiens Chibcha, ont un certain respect pour certains lacs, montagnes et rochers. Ocampo met en avant l'abstention de se baigner ou de laver son linge dans ces lacs et les signes de croix qu'ils effectuent lorsqu'ils passent à proximité de ces lieux. Les esprits ou les charmes prennent diverses formes zoomorphes et ont la capacité de disparaître. Ils considèrent que les esprits de la montagne sont plus féroces la nuit et encore plus les vendredis de la semaine sainte. Ocampo signale un événement au cours duquel la construction d'un chemin de fer entre Zipaquirá et Chiquinquirá a été sabotée par les esprits, apparemment les travaux étaient systématiquement détruits chaque jour. Devant l'insistance des ouvriers à terminer la construction, on raconte qu'un esprit de l'eau est apparu aux hommes sous une forme humaine et leur a dit : « Ustedes están invadiendo mi palacio » et a disparu d'un air menaçant. En réponse à la menace, la décision a été prise de déplacer la construction. Ocampo mentionne également le débordement en 1972 de la Laguna del Carrizal, sur le fleuve Arcabuco près de Tunja, attribué aux esprits de l'eau (15).

Un autre exemple de la façon dont les esprits déterminent certaines pratiques des habitants des espaces sacrés est le cas du *Mohán*, qui apparaît dans la trilogie comme une figure de la haute sphère hiérarchique, un oracle et un devin qui a prédit la mort de Tisquesusa :

Y en medio de esas deliberaciones Popon, el viejo mohán de Ubaque, vio una tempestad de rostros blancos con quijadas de musgo rojo, vio una noche de bestias de metal ensombreciendo los reinos, y vio cómo en el agua de esa noche se hundía ensangrentada la cabeza de Tisquesusa [...] (*Ursúa* 158)

De plus, le *Mohán* gouverne avec les caciques. Selon Ocampo, ce nom caribe désigne les chamans ou les prêtres, les Espagnols appelaient les prêtres Muisca par ce nom, et les paysans l'utilisaient pour désigner un être fantastique qui fréquente les rives des rivières. Le mythe du *Mohán* traverse d'un bout à l'autre du pays, de Palenque à Huila. C'est bien connu qu'à Palenque, à cause de cet esprit, personne ne va au fleuve à six heures du soir car c'est « l'heure du Mohán », le kidnappeur de jeunes filles. On dit qu'il est anthropophage, qu'il aime le sang des bébés allaités, qu'il enlève les jeunes filles, qu'il garde les trésors d'or, les pierres précieuses et les bijoux, qu'il emmêle les lignes de pêche des pêcheurs, et dans les hautes terres on croit qu'il influence les crues des rivières et les inondations « En las orillas del Magdalena dicen los ribereños que ven al Mohán caminando por el oleaje de las corrientes » (Ocampo 197). C'est pourquoi les pêcheurs utilisent du cuivre dans leurs filets et pêchent à contre-courant. Il est également connu sous le nom d'esprit de l'eau²¹⁷.

4.1.1. Le totem

Le premier roman raconte la rencontre imaginaire d'Ursúa avec les pierres de San Agustín²¹⁸. L'ensemble de figures situées dans le massif colombien au sud de Huila, est un centre religieux et cérémoniel pour le culte des dieux et des morts. Les représentations qui ont effrayé le conquistador sont constituées de figures anthropomorphes et zoomorphes, dont l'aigle, le serpent, le jaguar, le singe et la grenouille, entre autres. Dans la pensée mythique colombienne, comme dans d'autres, il existe une relation entre la tribu et un animal ou un objet, principalement un animal totem. Dans certaines tribus, le totem identifie l'affiliation des individus par rapport à la tribu, et surtout le lien de parenté entre les familles, les clans et les groupes indigènes (Ocampo 25). Les animaux totems comprennent l'aigle, symbole de lumière et de pouvoir dans les cultures andines ; la grenouille associée aux rites de fertilité et aux récoltes abondantes ; le

²¹⁷ « Mohana » par exemple, est le titre d'une chanson populaire qui fait référence à ce mythe, récupérée par *Totó la Momposina*, groupe musicale connu pour reprendre les traditions orales des Caraïbes colombiennes les transformer en chansons.

²¹⁸ « Los encuentros de Ursúa con las efigies de piedra del sur [...] son imaginarios [...] » (*Ursúa* 490).

singe qui préside aux rites de fertilité ; les sauriens liés à la mort ; le jaguar représentant la divinité solaire suprême.

Dans *Ursúa*, Oramín mentionne l'araignée comme un pont permettant de franchir le seuil de la mort: « “El español”, contestó Oramín, “debe saber que entre nosotros está prohibido matar a las arañas. Es porque en el llano de los muertos hay una araña madre con miles de hilanderas tejiendo barcas que puedan cruzar el gran río” » (*Ursúa* 235). L'Indien transmet à Ursúa, un savoir de Nemqueteba qui dit que lorsque les Muiscas meurent, ils doivent suivre un chemin guidé par une flûte que personne d'autre n'entend, jusqu'à la rive d'un fleuve où les araignées tissent des bateaux pour pouvoir se transporter « au pays des pères ». Les bateaux tissés à partir de ce matériau sont si solides qu'ils peuvent transporter un passager avec ses affaires. C'est pourquoi les tisserands travaillent sans relâche, car si quelqu'un tue une araignée, il devra attendre de nombreux jours pour qu'au moment de sa mort, il puisse être transporté de l'autre côté. Cet animal a au même temps un lien étroit avec la mythologie africaine exportée dans les Caraïbes par les esclaves. L'araignée Anansi, qui vient d'Afrique de l'Ouest, est présente dans toutes les Caraïbes. C'est un animal qui n'est pas rusé, mais qui croit l'être. Le mythe raconte qu'un jour Anansi a voulu entrer dans le bon sens, car elle en manquait, alors quand elle réussit, elle grimpe sur un palmier, mais elle le laisse tomber et il se casse et se répand dans le monde entier.

La diversité dans l'aspect mythique se manifeste aussi dans le titre du troisième roman. Le serpent sans yeux ne symbolise pas seulement la forme du fleuve Amazone, mais manifeste aussi toute la valeur symbolique du serpent dans la mythologie colombienne. Le serpent est aussi une représentation symbolique qui opère à travers les formes, les couleurs et les divinités, entre autres. Le serpent est l'animal le plus intensément vénéré dans les mythes colombiens, et il est considéré comme représentant les divinités, tant du monde souterrain que de l'eau et de la terre. Chez les Chibchas, le serpent est lié à la fertilité, au sexe et à l'infidélité, comme nous l'avons vu plus haut avec le mythe de Bachué et de son mari, qui furent transformés en serpents, ainsi que la cacica de Guatavita. Ocampo nous raconte le mythe de Meichuca et de son amant, Meichuca est tombé amoureux d'une femme amenée de Bacatá par une vieille femme Chibcha, ce qui a provoqué la jalousie des épouses du cacique, qui ont intrigué avec véhémence pour éliminer l'intrus. Une des épouses a trouvé Meichuca en train de dormir avec la maîtresse, mais déjà transformé en serpent symbole de sexe et d'infidélité (Ocampo 66). Chez les Tukanos, l'anaconda représente le principe dévorant et sexuel:

[...] los tukanos creen que los ríos son anacondas cuyos cuerpos se estiran por la tierra; su cabeza está en la desembocadura y su cola en regiones remotas; los repliegues de la piel se retuercen en cascadas y en rápidos, cuya fuerza natural tiene un carácter sexual (67).

De même, les ondulations qui se forment au pied des chutes d'eau sont réputées être la demeure du maître des poissons et de monstrueux serpents mangeurs d'hommes. En effet, les indiens considèrent les chutes d'eau comme des organes féminins qui noient le mâle, considéré comme un être terrestre. Le serpent sert même de mythe pour expliquer l'assujettissement des Espagnols et la nouvelle misère des indiens. Chez les indiens Catíos d'Antioquia et de Chocó, on parle d'un serpent birri qui aurait épousé une femme indienne, qui aurait caché son partenaire sous un arbre. Un jour elle est tombée enceinte d'un fils birri, quand le père de l'indien a découvert l'union, il a tué son gendre serpent et son petit fils birri et quand la belle-mère serpent a découvert cela, elle est allée ramasser les cadavres avec tous les serpents, mais le père de l'indien les a chassés loin pour les tuer, quelque temps après, le mythe dit que le gendre serpent a été ressuscité sous la forme d'un soldat espagnol et les a chassés de leurs villages vers la brousse. Puis les indiens sont devenus pauvres et ignorants et n'ont plus jamais construit un village (Ocampo 67).

Chez les indiens Huitotos²¹⁹, il existe le mythe cosmogonique du serpent des Jiduas, à propos d'un sorcier qui se transformait en un énorme boa pour que ses ennemis ne le tuent pas, et lorsque les indiens dormaient, il mettait sa tête à l'intérieur de leurs maisons et les mangeait, puis retournait se cacher. De sa défécation est née la palma du canangucho et chaque grappe représentait un être vivant. Il n'y a pas que les divinités qui se transforment en serpents, parmi les Pijaos de Tierradentro apparut un fils du tonnerre dans la rivière, qui fut nourri par des nourrices qui moururent prématurément, quand il grandit il devint un médecin très réputé qui produisit la jalousie des autres médecins. Dans une tentative de l'assassiner tous les Pijaos furent tués, et lui, le seul survivant, devint le tonnerre « [...] por ellos es que cuando truena, éste se hace temible a cuantos la escuchan » (69).

Les phénomènes météorologiques sont également attribués au serpent, comme c'est le cas pour le serpent Yvichicuco et les tremblements de terre. Selon les indiens Colimas de la région de Tolima, la cause des tremblements de terre était un serpent qui vivait au milieu de l'eau et qui, lorsqu'il sortait pour manger, faisait trembler la terre ; les Achaguas d'Arauca ont le mythe du serpent qui dévorait le peuple, par conséquent, la fille du dieu Purú, créateur des Achaguas, tua le serpent qui, en se décomposant, donna naissance à des vers d'où sortirent les indiens

²¹⁹ Les Huitotos appartiennent à l'origine aux régions des fleuves Caquetá et Putumayo.

Caribes. Les Yucumas de l'Amazonie croient qu'un beau jeune homme est tombé amoureux d'une belle Indienne qui l'a empoisonné avec des herbes, le transformant en boa, d'où sont nés les indiens Yucuna. Les Guanacos du Cauca croyaient en une lagune enchantée d'où sortait un serpent terrifiant, qui à son tour amenait des jeunes filles, de sorte que les jeunes filles qui s'approchaient de la lagune tombaient enceintes. Les indiens, inquiets de ce fait, décidèrent d'assécher la lagune qui devint un marécage et l'actuel ruisseau Palmichal. Or, Les modifications, voire les interprétations erronées, font partie de la construction des mythes. Ainsi, Hésiode est le premier à se référer au mythe de Prométhée, qui, selon Mircea Eliade, reposait sur un malentendu:

En effet, Zeus se venge de Prométhée parce que celui-ci, appelé à arbitrer le partage de la victime du premier sacrifice, avait recouvert les os d'une couche de graisse, tout en couvrant avec l'estomac la chair et les entrailles. Attiré par la graisse, Zeus avait choisi pour les dieux le lot le plus pauvre, abandonnant aux hommes la chair et les entrailles (*Théogonie*, 534 cité dans Eliade 188).

Mircea Eliade précise que les os et la tête de l'animal sacrifié étaient offerts par les chasseurs d'Asie du Nord et que la même coutume était maintenue en Asie centrale, de sorte que ce qui était considéré comme une offrande aux êtres suprêmes est devenu à un moment donné une hérésie comme dans le cas de Prométhée : « [...] Hésiode fait état des mythes très archaïques, ayant leurs racines dans la préhistoire ; mais ces mythes avaient déjà subi un long processus de transformation et de modification avant d'être enregistrés par le poète » (Eliade 188). Dans la trilogie, Oramin, Z'bali et Orellana sont les transmetteurs des mythes indigènes. Oramin, contrairement à Z'bali, qui parle parfaitement l'espagnol, a peu de connaissances du castillan « [...] el indio agradecido, cuyo nombre era Oramín, o algo semejante, mascando apenas el castellano [...] » (*Ursúa* 156). L'indien raconte aux navarrais les événements antérieurs à l'arrivée des Espagnols dans le royaume muisca, les visions de Sugamuxi dans le temple du soleil, le mythe de Tequendama, le trésor de Tisquesusa et la vision de la mort des Muisca:

« ¿A dónde van los muertos de tu pueblo? », le había preguntado [Ursúa] a Oramín, un día en que exploraban con sus navarros el Cerro de las Ardillas. Lo que intentaba saber era qué rito cumplían los muisca con los cadáveres, pero Oramín entendió de otro modo la pregunta. « También en la muerte hay campos de labranza », le respondió, « y el que muere trabaja en sus maizales mientras cuenta otra vez las historias de cuando vivía en el mundo » (*Ursúa* 234).

Orellana est capable d'apprendre d'autres langues; dans *El país de la canela*, il est l'interprète du monde indigène pour ses compagnons. En fait, c'est Orellana qui donne le nom d'Amazonas

à l'actuelle région de la jungle. Aussi, dans la deuxième partie de cet ouvrage, le moment où le narrateur transfère le mythe des Amazones au Vatican est évoqué. Mais nous pourrions dire que le moment le plus précis de cette confluence des mythes apparaît au chapitre vingt-et-un quand Orellana prononce: « Mira que sería un extraño lugar para venir a encontrar a las Amazonas » (*El país* 223). Les membres de l'équipage du brigantin passent alors de la peur à une recherche hâtive du mythe des femmes guerrières: « A una circunstancia casual de un choque con pueblos de la selva, acababa de añadirse una posibilidad fantástica » (224). L'auteur utilise ensuite cette scène pour évoquer, à travers les connaissances du père Carvajal, le mythe d'Hippolyte et de Penthésilée et leurs compétences: « [...] extraordinarias jinetes, diestras en el manejo de toda clase de armas y de perniciosos venenos, mejores guerreras que los griegos mismos, y hábiles en capturar hombres [...] » (224).

La ressemblance avec les guerriers décrits dans *Illiade* n'est pas seulement due au fait qu'il s'agissait de femmes farouches, fortes, jeunes et grandes dont les autres peuples de la rive étaient tributaires, mais aussi à la similitude phonétique du nom de leur tribu: Amanas ou Amanhas ou Amuriens de Coniu Puyara, le narrateur se souvient d'elles comme de femmes nues, nombreuses et hurlantes :

Alonso de Tapia y mi amigo Alonso de Cabrera les gritaron cosas desde la cubierta, y trataron de intimidarlas, pero las chillonas mujeres redoblaron los gritos y hacían nuevos gestos de amenaza (*El país* 223).

Enfin, le malentendu, l'incompatibilité et l'incompréhension avec lesquels les mythes que nous connaissons aujourd'hui ont été fondés ne sont pas des caractéristiques exclusives de notre histoire, mais le résultat de diverses confluences de mythes à travers les migrations. Aujourd'hui, les communautés indigènes continuent la lutte pour leurs espaces sacrés et la profanation est aujourd'hui appelée « déplacement intérieur forcé », un autre regard sur la migration depuis le bord actuel de la violence générée autour des espaces colombiens.

4.2. Le mythe en tant qu'unité

Par unité, nous entendons ces éléments communs aux mythes de toutes les régions du monde, qui relie l'ensemble des sociétés primitives à une unité identitaire d'où émerge une multitude de récits. Dans la trilogie, les mythes européens et américains coexistent et sont explicitement racontés, au sein desquels on retrouve des éléments communs tels que : le feu, le sacré, la présence d'êtres suprêmes, la tradition orale, la création, la destruction et la renaissance du monde, les divinités, la figure féminine et la conception de l'espace sacré. Dès le début de la trilogie, le mythe est présenté comme un engrenage qui fait bouger tout le mécanisme de l'histoire et il est introduit par le feu, qui est l'élément le plus primitif de la tradition orale : « [...] ya en la mesa familiar junto al fuego, el viejo regente les contó a sus sobrinos adultos, y al grupo de muchachos silenciosos enrojecido por la luz de las llamas » (*Ursúa* 25). Cette scène nous rappelle les sociétés primitives dans lesquelles, assis autour du feu, les anciens transmettaient aux plus jeunes des histoires qui se transmettaient de génération en génération par la tradition orale. Le feu a permis aux gens de se rassembler et de communiquer, que ce soit en raison des longs hivers des anciens peuples nordiques, des nuits sombres de la jungle ou du froid glacial des hémisphères. Ainsi, la scène dans laquelle Miguel Díez de Aux raconte à ses neveux ce que contient le continent américain est une allusion à la tradition orale, une pratique humaine qui existe depuis des temps immémoriaux, commune à toutes les régions du monde et dont découle une infinie variété de mythes, donnant entre autres une identité: « [...] ils fondent et justifient tout le comportement et toute l'activité de l'homme » (*Aspects du mythe*, Eliade 15).

Les mythes transmis par la tradition orale expliquent, entre autres, qui est chacun et comment l'existence du monde, des êtres humains et de tout ce qui les entoure a vu le jour. Pour l'homme archaïque, le mythe est une question de la plus haute importance car il enseigne les histoires primordiales qui l'ont constitué existentiellement et tout ce qui a trait à sa présence dans le cosmos. Mircea Eliade souligne le caractère sacré du mythe et son lien avec l'origine : « [...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements” » (Eliade 16). L'existence d'une réalité selon Eliade est donnée grâce aux exploits des êtres surnaturels : « [...] qu'il s'agisse de la réalité totale, le Cosmos, ou seulement d'un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution » (17). Les mythes sont le récit de l'irruption d'une présence sacrée ou surnaturelle sur le plan terrestre.

Pour Levi Strauss, le mythe est un instrument qui permet d'accéder à la réponse à quelque chose qui ne peut être expliqué et il souligne la présence des mythes dans la littérature « [...] qui est questionnement sur l'existence, est-elle nourrie de mythes, antiques pour la plupart [...] » (*Dictionnaire de critique littéraire* 130). Mais surtout, Strauss met en évidence un autre aspect qui fait ressortir un dénominateur commun au mythe malgré l'éloignement géographique :

[...] malgré leur extrême diversité, les mythes se reproduisent avec les mêmes caractéristiques dans différentes régions du monde qui n'ont pas nécessairement été en contact les unes avec les autres [...] le mythe du déluge, par exemple, est presque universel [...] (130).

Mircea Eliade évoque également le déluge : « Les mythes du Déluge sont les plus nombreux, et presque universellement connus (bien qu'extrêmement rares en Afrique) » (Eliade 74). Malgré la grande variété et l'éloignement géographique des peuples, la tradition orale constitue une unité, non seulement parce qu'elle est un dénominateur commun aux sociétés primitives, mais aussi en raison des similitudes qui existent entre elles, comme le déluge et d'autres phénomènes qui signalent à la fois la destruction du monde et le début d'une nouvelle humanité : « A côté des mythes diluviens d'autres relatent la destruction de l'humanité par des cataclysmes de proportions cosmiques : tremblements de terre, incendies, écroulement des montagnes [...] » (Eliade 74). Mais la fin du monde marque aussi le retour, c'est aussi un commencement, la disparition d'une humanité donne naissance à une nouvelle humanité.

Dans la trilogie, le mythe du déluge est présent à travers les peuples Muisca. Quand Ursúa entre dans la Savane, il nous fait assister, à travers l'enquête qu'il mène auprès des indigènes, au mythe de la formation du Tequendama, qui est à son tour cosmogonique et parle d'un dieu civilisateur : « [...] y en un día terrible [Bochica] hizo que se abrieran los peñascos, y vació hacia el oeste por el torrente del Tequendama todo el mar dulce de la laguna » (*Ursúa* 146). Le jour terrible fait référence à une grande inondation, mais dans les Noticias Historiales de Fray Pedro Simón, il parle d'un châtement universel : « [...] les eaux de la vallée montèrent tellement [...] ce châtement fut si plein et universel [...] » (cité dans *Antología de mitos*, Montoya Sánchez et Medellín 79). Plus tard, il ajoute que les Moscas ou Muiscas : « Ils avaient quelques nouvelles du déluge et de la création du monde » (157).

Une autre caractéristique du mythe de la fin du monde est l'explosion de colère d'un être suprême à cause d'une hérésie ou d'un opprobre provenant d'un être moins puissant ou d'un humain, comme la colère de Zeus contre Prométhée ou le passage biblique de Noé. L'être

suprême déclenche une vengeance qui se traduit par une destruction qui devient ensuite une renaissance. Dans le mythe de la formation de Tequendama, nous observons cette configuration à travers la fureur du dieu Chibchacum, qui, offensé par les griefs des indiens, déclenche un déluge :

[...] por ciertas cosas que habían usado con ellos, al parecer en su agravio, el dios Chibchacum, le murmuraban los indios y ofendían en secreto y en público, con que indignado Chibchacum, trató de castigarlos anegándoles las tierras, para lo cual crió o trajo de otras partes los dos ríos dichos del Sopó y tibatú, con que crecieron tanto las aguas del valle [...] fue tan lleno y universal este castigo [...] que ya no tenían esperanza de remedio [...] (79).

Chibchacum ou le « bâton des Chibchas »²²⁰ est aussi l'origine des tremblements de terre. Il était enchaîné pour porter la terre sur ses épaules, comme Atlas²²¹, qui était soutenu par ses gâïacs. Quand il s'est lassé d'une épaule, il a fait passer la terre à l'autre, provoquant ainsi les mouvements telluriques. Dans *Ursúa* on trouve une allusion à ce géant, mais à travers la figure de Nemqueteba : « [...] el paso del mundo del hombro derecho al hombro izquierdo del gigante Nemqueteba [...] » (Ospina 158).

Bochica représente dans ce mythe le dieu leader ou civilisateur, car en invoquant les hommes, il sauve le peuple : « [...] se determinó por mejor consejo de ir con la queja y pedir el remedio al dios Bochica [...] » (79) et il propitie la naissance de la haute cascade de Tequendama en faisant s'ouvrir les rochers avec un bâton.

Bochica est également mentionné dans la trilogie comme un dieu civilisateur: « [...] en otras edades, cuando había venados gigantes, el viejo de cuya cara brotaba lana blanca, Bochica, vino de tierras desconocidas, enseñó los secretos de hilvanar y laminar el oro y de moldear la arcilla expresiva [...] » (*Ursúa* 146). En effet, cet être suprême des Chibchas est également connu sous le nom de Nemqueteba ou Sadigua, la laine blanche à laquelle fait référence Ospina est la caractérisation du dieu décrit par Ocampo comme : « [...] un anciano de cabellera blanca y luengas barbas, que lleva un bordon de macana en la mano y adornos de una cruz » (*Mitos colombianos* 47). Fray Lucas Fernández donne une description plus détaillée :

[...] on dit qu'il avait une barbe poussée jusqu'à la taille, les cheveux attachés avec un ruban comme une tresse à la manière dont les anciens pharisiens portaient les pilactereos ou coronosa avec lesquels ils entouraient leur tête [...] (*Antología* 157).

²²⁰ « *Chum* signifie étymologiquement “báculo” » (Ocampo 109).

²²¹ Ocampo souligne la similitude avec Atlas, fils de Climène et de Iapetus, qui participe à la guerre des géants contre les dieux et l'appelle *Chibchacum, el Atlas de los muisca* (*Mitos colombianos* 9).

Ocampo ajoute que Bochica a été envoyé par le dieu Chiminagua, un être suprême, omnipotent et créateur de lumière selon les Chibchas, qui s'est installé à Sogamoso et a disparu dans la ville d'Iza. Coïncidant avec le mythe raconté dans la trilogie, Ocampo explique également que ce dieu avait un rôle civilisateur en leur apprenant à filer, à tisser des couvertures et à prêcher des préceptes moraux, sociaux et politiques. Son retour avait pour but de canaliser les eaux de crue à travers la cascade de Tequendama. Le culte des Chibchas consistait à visiter l'empreinte de son pied qui avait été laissée en pèlerinage (47).

Enfin, le mythe cosmogonique est également raconté dans la trilogie, à travers Bachué : divinité féminine, déesse des Muisca des hauts plateaux du Cundiboyacense, déesse mère des Chibchas et mère de la lignée humaine :

Saben cómo Bachué, la madre del mundo, salió con su hijo de la laguna, y recorrió con él los campos sin nadie, y tiempo después se apareó con el muchacho para poblar la tierra. Saben cómo esos padres incestuosos al final se cambiaron en serpientes y se perdieron otra vez en el agua (*Ursúa* 145).

Dans la trilogie, la renaissance ou le début d'une nouvelle ère est tragiquement annoncée par Oramín : « El mundo de Bachué y de Bochica estaba muriendo para siempre; tiempos de ruina y de esclavitud se cernían sobre las provincias; y no quedaba ya en el agua que corre ni en la tierra que dura [...] ». Le pessimisme d'Oramin est la prise de conscience de la naissance d'un nouvel âge, d'une nouvelle race au détriment de la sienne : « Pero la nueva era estaba gobernada por dioses que se detestaban [...] » (*Ursúa* 321). D'autre part, Bachué représente ce qu'Ocampo appelle la « supervaloración de la mujer entre los chibchas » (Ocampo 60), laissant entrevoir une tendance sociale au matriarcat. Chez les Chibchas, les hommes et les femmes appartiennent au clan par le biais de la lignée féminine qui jouit d'une autorité domestique et politique (60). Il en va de même pour la déesse Chía qui, dans le premier roman, apparaît comme un espace d'enclos lunaires, mais Chía était aussi une partisane du matriarcat en opposition à Xué, son mari, cette divinité était adorée comme la déesse de la lune, tout aussi symbolique des plaisirs mondains (62). Guatavita apparaît également dans le récit comme un lieu sacré des Muisca, mais elle est aussi une déesse symbolisant l'infidélité et le suicide comme Fura, la métamorphose et l'origine de l'El Dorado. En effet, lorsque son mari la découvre adultère, il l'humilie au milieu d'une fête rituelle et sociale, lui faisant manger les membres sexuels de son amant et au milieu des rires, elle se jette dans la rivière, se transformant en serpent. Plus tard, en hommage à sa mémoire, les indiens ont effectué la cérémonie dite de l'El Dorado (63).

La fécondation et la fertilité, la sexualité, l'infidélité, la tentation et la rébellion comme Eve, sont les dénominateurs communs de la femme dans la mythologie universelle, ainsi que la représentation du géniteur de l'humanité, dispensateur de bien-être, d'harmonie, de progrès et de bonheur. Sur d'autres plans mythologiques, elle apparaît liée à la séduction, porteuse du mal, comme la déesse Kali chez les hindous, qui est la divinité de la terreur et du châtement (58). Dans la mythologie colombienne, il y a aussi : Dabeiba, déesse civilisatrice des indiens Catíos à laquelle on attribue les tremblements de terre, les vents et les tempêtes et dont le trésor, caché entre Antioquia et Chocó a attiré de nombreuses expéditions au XVIe siècle, la déesse Igua des Guajiros, divinité des pluies de printemps qui, avec Jepirech, a donné naissance aux Guajiros, la déesse Auxisuc des Colimas, créatrice d'éclipses, la déesse Haba des Kogui qui est devenue leur vierge Marie, Huitaca, la déesse rebelle des Muiscas de l'Altiplano Cundiboyacense qui prêche une vie joyeuse, et les sorcières des indiens Paeces (62).

Enfin, la relation sacrée entre l'homme et l'espace est représentée dans les noms donnés aux lieux, comme mentionné ci-dessus. Cette dialectique: homme - espace est également liée à une autre dialectique: le corporel et le divin, l'homme recherche le sacré à travers la construction d'espaces sacrés, temples, cathédrales, cimetières, entre autres, qui cherchent à récupérer l'expérience du sacré. Ainsi, les mythes sont la preuve du besoin humain de cohabiter avec le divin, avec *l'Axis mundi*. Campbell fait allusion à ce besoin humain d'harmoniser l'éthérique avec le charnel : « Les vieux mythes avaient pour but d'harmoniser l'esprit et le corps [...]. Les mythes et les rites permettaient d'établir l'harmonie [...] et de vivre en accord avec la nature » (Campbell 102). Ainsi, à travers les rites, les hommes font revivre les mythes pour renouer cette harmonie avec le spirituel, mais les rites sont établis dans des lieux sacrés, des espaces qui permettront cette communication avec le reste de l'univers. Campbell, par exemple, fait référence au temple comme à un paysage de l'âme: « Quand vous entrez dans une cathédrale, vous entrez dans un monde où la spiritualité est représentée par des images » (115). La trilogie est donc un témoignage de la profanation et du résultat de cette profanation par l'irruption dans le sacré.

4.2.1. L'espace sacré : profanation

La phrase d'Oramin sur le royaume des dieux qui se détestaient fait référence, entre autres, aux nombreuses accusations entre les souverains et à la méfiance qui existait entre eux. La profanation des espaces sacrés et des éléments qui s'y trouvent dans la trilogie conduit les

auteurs de l'acte à des destins tragiques, parfois perpétrés par eux-mêmes, parfois par les divinités. L'un d'eux est la rancœur qui mène à la vengeance. Dans *El país de la canela*, on peut observer la référence aux relations de ressentiment entre les conquistadors après le saccage des Incas:

El mundo de los incas, que hizo ricos a muchos aventureros, ahora incubaba entre ellos rencores y envidias, y las riquezas se estaban cambiando deprisa en arcabuces y en espadas, porque más habían tardado en ser los amos del reino que en tener que empezar a defenderse unos de otros. (Ospina 19).

Dans ce deuxième roman, lorsque le narrateur acquiert une conscience qui accorde plus de valeur aux indigènes, il commence à attribuer certains malheurs qui frappent les Espagnols à une vengeance des dieux incas pour le meurtre d'Atahualpa et le pillage. L'une d'elles est incarnée par la mort de son propre père: « Esas riquezas del Perú estaban malditas para nosotros. Un día, en su mina profunda de las montañas el derrumbe de un túnel sepultó a mi padre con muchos de los indios [...] » (*El país* 20). Lors de l'expédition de la cannelle, des pratiques telles que le meurtre des indiens pour nourrir les chiens auraient également des conséquences divines: « [...] aquellos perros estaban alimentados con carne humana. Los dioses inescrutables de la montaña y del hambre se disponían a cobrarle a nuestra expedición la inhumanidad que había mostrado con los hijos del inca » (*El país* 139). Ursúa fait également allusion à une possible vengeance d'un dieu de la foudre avec un événement qui a eu lieu à Cap de la Vela lorsque cinq victimes ont été frappées par la foudre de différentes manières, comme l'a exprimé Ursúa en racontant l'histoire au narrateur:

A uno lo dejó paralizado y mudo, al otro lo quemó como a un tronco, al tercero lo derribó muerto pero intacto, al cuarto lo dejó herido en la cara y chamuscadas las barbas, y al quinto no le provocó más que el susto. ¡Cómo si a cada uno le hubiera dado un trato propio! (Ospina 101).

Le narrateur évoque ensuite la croyance des indiens de la Cordillère en un dieu de la foudre doté d'une volonté propre : « Que la descarga golpeará en un instante a dos gobernadores sucesivos de una misma región parecía más un juicio del cielo que un azar del clima [...] » (101). Ocampo, quant à lui, parle d'une divinité du tonnerre : « Algunos pueblos amazónicos se preocupan por explicar algunos fenómenos de la naturaleza como el trueno. Algunos los explican por unos pájaros fantásticos que, durante la tempestad, agitan las alas [...] » (Ocampo 45).

Les destins tragiques de Pedro de Heredia, le profanateur des tombes de Sinú, Marco de Medina, Almagro, Gonzalo Pizarro et Pedro de Ursúa lui-même dans le texte, sont des manifestations des conséquences tragiques des actes profanes perpétrés par les hommes. Ainsi, le navire dans lequel Pedro de Heredia se rendait à son procès, s'échoua soudainement et commença à couler peu à peu :

[...] viejo, pero todavía vigoroso, nadó y alcanzó las playas, pero en el momento en que se erguía sobre la arena, una última ola del mar increíble cayó sobre él, lo retrajo de nuevo a las aguas hondas y lo ahogó sin misericordia (*Ursúa* 444).

Au même moment, sa maison à Carthagène a été incendiée avec toutes ses richesses. Almagro, quant à lui, est étranglé par Hernando Pizarro et Gonzalo Pizarro est décapité. Dans la préface de *Serpiente sin ojos*, le narrateur invoque les divinités de la jungle pour dompter les démons qui ont été introduits lors de la profanation des espaces sacrés, les démons qu'il mentionne dans son invocation étant le langage, la loi, la religion et le pouvoir :

A ti te invoco, sangre que se bebió la selva, para que alguna vez en el tiempo podamos domesticar estos demonios [...] la lengua arrogante de los vencedores, la ley proclamada para enmascarar la rapiña, la extraña religión que siente odio y pavor por la tierra, y ese poder tachonado de símbolos, el espejo que no nos refleja [...] (Ospina 15).

En d'autres termes, le narrateur révèle que la Colombie et le reste de l'Amérique sont le produit de la profanation. L'identité du Latino-américain est construite sur un sacrilège qui a également remplacé une série de codes par d'autres totalement incompatibles. Dans sa prière, le narrateur termine par une question : « ¿Quién nos dirá si lograremos un día que esta lengua soberbia de procónsules, estos estrados de balanzas irónicas, este impalpable dios de otro mundo y este secreto manantial de la fuerza se parezcan un poco a nosotros? » (Ospina 15). Si la présence d'éléments communs aux mythes est abondante, la diversité des versions qui en émergent l'est tout autant.

4.1.1.1. Les perles : l'histoire d'une spoliation

La trilogie suit également les pas de Juan de Castellanos qui arrive à Cuabagua à l'âge de dix-neuf ans, assiste à l'arrivée d'Orellana de retour de son expédition à la recherche de la cannelle et, deux ans après, arrive au Cap de la Vela en Colombie. Mais ces traces ne sont pas fortuites, le parcours de Castellanos permet de reconstituer une géographie avec des éléments qui ont disparu, comme les perles, un épisode peu connu en Colombie du fait de l'inexistence d'industrie huître sur tout le territoire aujourd'hui.

Dès le premier roman, la perle est montrée comme un symbole et une métaphore de chaque histoire qui s'unit par un fil que le narrateur symbolise comme sa vie : « Mi vida es como el hilo que va enlazando perlas [...] » (*Ursúa* 15). Les histoires que le narrateur annonce sont non seulement représentées comme des perles collectées et reliées mais aussi comme des récits faits de ce matériau : « Tengo historias de perlas » (15), symbolisant ainsi un processus de création qui, comme la nacre, prend longtemps à se former et, à la fin du processus, le résultat est un bijou. De même, le narrateur utilise la métaphore du collier de perles pour faire allusion à une sélection rigoureuse d'histoires d'une grande valeur qu'il place l'une derrière l'autre pour former un tissu : « [...] enlazar las historias, una detrás de otra como un collar de perlas [...] y anudar en su curso una leyenda de estas tierras [...] » (17).

D'autre part, la réalité relatée et moins romantique, elle reflète à travers la perle l'exploitation, le trafic illégal, le pillage et la pauvreté causée par ces exploitations existantes en Colombie, notamment au cap de la Vela et Manaure à travers un processus de déplacement qui a commencé à Cubagua depuis l'arrivée de Christophe Colomb. Cet élément particulier des espaces caribéens s'étend de la même façon, tout au long de la côte en passant par le Panama, La Guajira, Cumaná et Margarita, lieux où non seulement abondent les perles mais qui sont aussi des points de convergence d'événements transcendants, points de rencontre, d'arrivées et de départs ainsi que de débuts et de conclusions. La projection avec le présent offre, en effet, une explication de la situation actuelle dans les Caraïbes colombiennes, l'une des régions les plus pauvres et les plus touchées par la violence en Colombie.

Dans *El país de la canela*, on raconte, à travers Oviedo, de quelle manière un morceau d'Amérique est arrivé en Europe, pour la première fois. Pendant son adolescence, Oviedo a été témoin de l'arrivée de Christophe Colomb en Espagne et qui sur son navire, amenait déjà l'esclavage, de nouvelles espèces d'animaux, l'or et les perles : « [...] con asustados cautivos de piel canela, con pájaros de un verde vegetal, con montones de animalillos de oro y largas cuerdas anudadas de perlas » (*El País* 278). Le narrateur a aussi assisté à l'essor de l'extraction de perles : « Hacía apenas dos años había pasado por allí en el barco del capitán Niebla, y vi esas islas como tierras normales, ricas en dolores y en perlas » (*El país* 263). Le narrateur fait référence à l'île Margarita, où il est arrivé pour la première fois après avoir laissé Amaney à L'Hispaniola. La richesse de la perle et les douleurs font allusion à la situation des esclaves, obligés d'extraire les perles et que le narrateur décrit comme des « indios pescadores, con una tos de agua en la boca » (*El país* 27).

Dans le chapitre deux d'*Ursúa*, les humiliations subies par les noirs et les indigènes durant l'exploitation de cette ressource sont évoquées pour la première fois ; et elles ont été dénoncées par Las Casas grâce à qui l'Empereur venait de proclamer les Nouvelles Loix des Indes, alors qu'*Ursúa* se dirigeait vers l'Amérique²²². La pratique implacable de l'esclavage des indigènes et, plus tard, des noirs pour l'extraction des perles est décrite plus en détail dans le chapitre intitulé « La enfermedad de la perla » de *Auroras de sangre* où l'île de Cubagua est décrite dans les premières années de la découverte : « Aquellos nativos desnudos de las costas del mundo nuevo estaban adornados de perlas. En los brazos, en las piernas, en los cuellos [...] » (Ospina, *Auroras* 23).

L'abondance de ce joyau apprécié, et aujourd'hui inexistant, est mentionnée en plusieurs occasions dans le premier roman. Le narrateur, par exemple, utilise l'expression « mares de perlas » (*Ursúa* 46) ; dans le chapitre quatre, les Caraïbes sont appelées la « costa de las perlas » (67) et « donde brotaban perlas como arena » (70). Plus loin, le Cap de la Vela est qualifié de « floreciente de perlas » (106), ensuite, on fait référence au groupe d'îles dans le golfe de Panama comme à un « Archipiélago de las Perlas » (459) et, finalement, elle se mêle à l'histoire des Palenqueros (afro-colombiens) quand, en 1549, l'esclave « Felipillo » s'est échappé de l'archipel et établit un Palenque à San Miguel.

Manaure et le Cap de la Vela sont reconstruits pour recréer une vision du passé et à des fins didactiques ; en effet, c'est également une excuse pour raconter pourquoi certains lieux ont reçu le nom qu'ils portent aujourd'hui. Ils sont aussi récréés pour raconter les événements littéraires qui se sont tenus sur leur sol :

En nada se parecen los ostiales de Manaure, bajo los vientos arenosos de la Guajira, o ese Cabo de tierra final que visto a la distancia parece la vela de un barco, a los ríos impacientes del Darién, junto a los cuales mi maestro Oviedo escribió, al sople de los limoneros, su novela *Claribalte* (*Ursúa* 92).

Le Caraïbe se constitue également comme un point de départ, d'arrivée, de convergence, de séparation ; du pont entre les deux continents, c'est la ligne directrice de chaque histoire. Carthagène, par exemple, est le point de rencontre d'*Ursúa* et Armendáriz ; c'est à la Nouvelle Cadix qu'*Ursúa* et Castellanos se lient d'amitié et, en fait, une sombre facette du poète andalou est révélée car il était l'un des trafiquants de perles : « [...] un letrado que llevaba doce años

²²² « Las granjerías de perlas reventaron los pulmones de los jóvenes en las costas de Cumaná y de Cubagua, de Margarita y del Cabo de la Vela [...] » (Ospina 39). Voir cette même citation dans la section 2.1. Dimension historiographique de la deuxième partie, p. 82.

peregrinando por las Indias [...] traficando con perlas en Nueva Cádiz [...] » (*Ursúa* 394) ; l'île de Cubagua est la destination finale de l'expédition de la cannelle et l'exploitation de perles épuisée la plus célèbre du monde ; dans les Caraïbes, convergent les histoires qui viennent de l'intérieur du territoire vers l'Europe.

Enfin, les Caraïbes sont la destination finale de la saga: « [...] seguimos todavía muchos meses bajo la locura tenebrosa de Aguirre [...] por fin salimos al mar y torcimos el rumbo de nuevo hacia la isla de las perlas [...] » (*Ursúa* 285). De Machifaro où est mort Ursúa, ils ont continué vers l'île des perles et sont entrés dans le nouveau royaume de Grenade jusqu'à ce qu'Aguirre meure à Barquisimeto.

Le Panama et le Cap de la Vela sont des lieux importants dans le récit car ce sont des points de rencontre entre les personnages, ainsi que des points de séparation ; car ils sont entre des régions qui avaient été confiées au juge Armendáriz ; mais surtout parce que ce sont des espaces qui symbolisent l'exploitation, la spoliation, la pauvreté et les vexations envers les communautés indigènes et afro-colombiennes à travers l'histoire. Certes, le récit des perles suggère non seulement une exploitation aveugle des ressources qui ne réapparaîtront jamais sur le territoire colombien mais aussi des pratiques illégales qui ont commencé avec l'esclavage et se sont poursuivies avec le trafic des perles : « [...] el puerto del Cabo de la Vela, donde hierven los tratantes de perlas y donde desde centenares de canoas se arrojan al mar muy azul los indios pescadores, a buscar ostras en las profundidades » (*Ursúa* 95).

Quand le narrateur arrive à Margarita, il fait référence à un « impressionnant bazar de perlas » (*El país* 27) et décrit les bateaux de trafiquants et la multitude de canots aux côtés desquels disparaissent et refont surface les indiens pêcheurs pour amener les perles en Europe. Le narrateur nous montre déjà une trace de ce qui s'est prolongé à travers les siècles : le déplacement sous la contrainte : « La tierra era un rescoldo de esclavos africanos ». Il nous parle d'indigènes amenés du Pérou, de natifs déracinés du Chocó, de pêcheurs amenés du Nicaragua, de prêtres indigènes ainsi que de guerriers du Sinú devenus esclaves et « [...] hombres de cobre de La Guajira, acostumbrados a los cielos inmensos del desierto y que cada noche buscaban en vano las estrellas » (28).

La tragédie humaine et environnementale qu'impliquent les faits racontés rendent compte de la tragédie actuelle que subissent les Caraïbes colombiennes. Dans *Ursúa*, le déplacement forcé à Santa Marta est évoqué lorsque Castellanos interroge des « [...] jóvenes y a viejos, a los negros que perdieron su tierra y a los indios que perdieron su cielo » (438). La dispute

territoriale pour le contrôle de cette région est également évoquée avec la figure de Lugo et d'Armendáriz.

À l'heure actuelle, il n'y a pas de perles, mais la lutte pour cette région est étroitement liée à sa localisation puisqu'elle constitue un point central qui relie les départements de la côte caribéenne et l'intérieur du pays²²³. L'absence de l'État dans ces régions a favorisé la consolidation de la violence dont les acteurs sont nombreux et divers. Parmi les principales victimes figurent les populations indigènes et les Afro-descendants qui ont été expulsés de leurs territoires collectifs, entre autres facteurs, du fait de l'existence de processus miniers et agricoles dans certaines régions qui imposent de fortes tensions sur leurs territoires ancestraux et qui ont favorisé leur pillage (Centro de memoria 257).

L'un des exemples les plus emblématiques de la violence actuelle dans les Caraïbes colombiennes a été le massacre de Bahía Portete, dans la région de l'Alta Guajira, perpétré le 16 avril 2004 par des groupes paramilitaires du Bloque Contrainsurgencia Wayúu (Bloc de Contre-Insurrection Wayúu), unité appartenant aux Auto defensas Unidas de Colombia (AUC – Auto-défenses Unies de Colombie)²²⁴. Le massacre a coûté la vie à douze personnes, une disparition et le déplacement forcé d'approximativement six cents personnes, la majorité dont la plupart a cherché refuge en traversant la frontière avec le Venezuela (96).

De même, les déplacements forcés se sont intensifiés dans la région de la Sierra Nevada de Santa Marta, située entre les départements de Cesar, La Guajira et Magdalena, sur la mer des Caraïbes. Cette région, qui abrite les territoires ancestraux des peuples indigènes Kogui, Wiwa, Arhaucó et KanKuamo, est devenue l'une des régions avec le plus d'expulsions de la population durant cette période.

La violence généralisée est plus intense dans les départements avec un grand potentiel d'exploitation minière comme Antioquia où l'on peut trouver de l'or ainsi qu'à Arauco et Casanare, dans le Meta où l'on trouve du pétrole comme dans le Cesar et le charbon de La Guajira et de Córdoba (257).

²²³ Cette situation s'est présentée avec une plus grande intensité dans les départements avec un grand potentiel d'exploitation minière comme Antioquia (or), Arauca, Casanare, Meta (pétrole), Cesar, La Guajira (charbon) et Córdoba (charbon et ferronickel) (Contraloría General de la República/Contrôleur Général de la République, 2013, pages 41-51).

²²⁴ Il s'agit de l'organisation paramilitaire la plus étendue en Colombie. Créées dans les années 90 pour lutter contre les FARC, les AUC sont le groupe criminel qui a fait le plus de victimes sur le territoire colombien.

4.1.1.2. Les émeraudes : une richesse monstrueuse

Les émeraudes apparaissent avec les perles dans le prélude d'*Ursúa* : « Tengo historias de perlas y de esmeraldas » (13). Le mineral est lié à Ursúa et à la fondation avortée d'une ville appelée Tudela, la ville des émeraudes. La fondation de cette ville n'a pas eu le même résultat que celle de la ville de Pampelune, toutes deux en l'honneur des villes d'origine du navarrais. En effet, l'actuelle municipalité de Muzo²²⁵, connue comme la capitale mondiale de l'émeraude, doit son nom non pas au jeune navarrais mais aux Muzos, un groupe d'archers et indiens voraces et protecteurs des mines d'émeraudes.

La narration de cette partie de l'histoire commence avec le mythe fondateur de Fura et Tena, deux enfants de caciques qui ont donné naissance, selon le mythe des Muzos, aux émeraudes. Le mythe est raconté dans le vingt-cinquième chapitre d'*Ursúa*, Fura et Tena, les parents de l'humanité étaient deux amants dont le destin tragique, à cause de la trahison de Fura qui cause le suicide de Tena, est la création des émeraudes nées des larmes de Fura :

Tena se dio la muerte después de ser traicionado, y Fura lo sostuvo en sus brazos hasta que vino el amante, convertido en río, a separarlos. Si hubiera oído la historia se habría enterado de que los gritos de Fura hicieron volar en forma de grandes mariposas azules a los espíritus de la selva, y que sus lágrimas se convirtieron en piedras verdes [...] (*Ursúa* 362).

Les indigènes natifs de cette région gardaient jalousement ce trésor et, à l'arrivée d'Ursúa, le croyant de bonne foi, ils conviennent d'un accord de paix que le navarrais trahit. L'incompatibilité des codes d'honneur entre autochtones et Espagnols se manifeste avec cet acte du navarrais puisque, selon sa vision et, par conséquent, selon celle des conquistadors espagnols en général, l'honneur n'était possible qu'entre pairs, avec ses compatriotes. Ainsi, Ursúa a ordonné de poignarder à bout portant tous les caciques muzos et est reparti en croyant avoir fondé l'éphémère ville de Tudela puisque, plus tard, les Muzos, ont réduit la ville en cendres.

Le présent rend compte de cette fondation ratée en conservant le nom des autochtones déracinés qui non seulement ont refusé de se soumettre face à Ursúa mais aussi face à Hernán Pérez de Quesada et le capitaine Lanhero :

Fue de los españoles el capitán Lanhero el último que intentó someter esas tierras difíciles para los humanos y casi imposibles para los caballos. Volvió con las tropas diezmadas y un flechazo en el pecho. Pero años atrás, cuando partió Jiménez de Quesada a comprar en España títulos y trajes, Hernán Pérez, su hermano, el mejor jinete que hubo en el reino antes de Ursúa,

²²⁵ La municipalité est située à l'ouest du département de Boyacá.

quebró los tobillos de sus caballos árabes tratando de entrar en aquel territorio que los nativos protegían con la vida (361).

Cependant, cette région est aujourd'hui le théâtre d'une criminalité qui conjugue trafic de stupéfiants, délinquance de droit commun et paramilitarisme puisqu'en plus des mines de pétrole, de charbon et d'or, l'extraction de ces pierres est aussi l'une des origines du déplacement forcé (Centro de memoria 279).

Dans la saga, l'auteur soulève une contradiction lorsqu'il utilise le terme « riquezas monstruosas » pour désigner les perles, les émeraudes et l'or. L'exploitation de ces richesses, le problème agraire, l'utilisation et la possession de la terre, notamment, ont été des problèmes récurrents qu'Ospina aborde d'un point de vue historique dans ses essais et articles puisque la violence généralisée a été un bourreau sans visage tout au long de l'histoire de la Colombie.

Le déplacement forcé est un thème évoqué dans la trilogie à partir de la relation violente qu'a établie le Colombien avec le territoire. La perte de la propriété, du toit et, par conséquent, d'une place dans le monde, a contraint le Colombien à se reconstruire une identité à partir de cette dépossession.

La relation de pouvoir que le conquistador a établie avec l'espace et qui persiste aujourd'hui, est l'un des piliers qui soutiennent le phénomène de déplacement intérieur forcé en Colombie. L'*Informe Nacional del desplazamiento forzado en Colombia* préparé par le Centro Nacional de Memoria Histórica (Centre National de la Mémoire Historique), en 2015, consacre deux des cinq chapitres de son analyse au territoire colombien au sein duquel ont eu lieu plusieurs vagues de déplacement depuis le milieu du XXe siècle²²⁶. Le rapport est introduit par d'alarmantes statistiques sur le déplacement :

En un país que tiene un problema agrario persistente, con una historia signada por el difícil acceso a la tierra, se calcula que 8,3 millones de hectáreas han sido despojadas o abandonadas por la fuerza. El 99 por ciento de los municipios colombianos han sido expulsivos. A la luz de las cifras precedentes, no es excesivo caracterizar a Colombia como una nación desplazada. (Centro Nacional de Memoria Histórica 16).

Ainsi, suivant le fil conducteur d'une perspective du présent, la migration dans la trilogie se situe dans un scénario de violence et se construit comme l'une des conséquences des luttes territoriales.

²²⁶ La première partie de l'étude est consacrée aux antécédents du déplacement au XXe siècle qui va, dans un premier temps, de 1948 à 1958 avec la période de *La violencia* ; puis de 1958 à 1974 avec le Front National (Frente Nacional) et de 1974 à 1979 avec le début du trafic de drogues. La deuxième partie s'étend de 1980 à 2014 avec le conflit armé, le pacte social, le grand exode forcé dans la Colombie contemporaine, situé dans le rapport entre 1997 et 2004, et finalement la persistance de l'exode dans des scénarios de recherche de paix entre 2005 et 2014.

CONCLUSION

Ursúa (2005), *El país de la canela* (2009), *La serpiente sin ojos* (2012) et les essais qui précèdent ces romans, ont émergé dans des circonstances dont la toile de fond sont les réflexions autour de la commémoration du Ve centenaire en Colombie. La célébration en 1992, et ce qui a émergé après, ont eu un impact pluriel en Amérique latine qui s'est traduit par de multiples questionnements et manifestations, dont le roman historique a constitué un des volets principaux. Dans ce contexte d'effervescence et d'intérêt pour l'histoire, la production de romans historiques en Amérique-latine a offert en effet, depuis la fiction, un renouvellement des discours historiographiques et une série d'œuvres déformant l'histoire officielle par la parodie, la satire et le carnavalesque. Si la trilogie appartient apparemment à cette catégorie de productions dont les enjeux tournent autour d'une révision de l'histoire, sa vision est ambiguë.

Néanmoins, elle partage le besoin, accentué pendant la dernière décennie du XXe siècle, d'offrir une autre perspective sur l'histoire, ce qui constitue à la fois une voie pour revisiter, à nouveau frais, les problématiques de pouvoir et identitaires. Ces deux problématiques sont loin d'être inédites et avaient déjà été explorées. D'une part, la violence constituait depuis les années 1970 un terrain de recherche fertile pour les études culturelles, qui renouvelèrent les approches. D'autre part, la production d'essais sur l'identité en Amérique latine était déjà en cours depuis le XIXe siècle, bien qu'en Colombie cette production ait été tardive par rapport à des pays comme le Mexique et le Guatemala.

Les essais d'Ospina apparaissent donc, comme une nécessité car le scénario social et politique effervescent de la Colombie commence également à être marqué par le conflit exacerbé dans les années 1990, par la pauvreté, l'expulsion des paysans, des indigènes et des Afro-Colombiens de leurs terres, le terrorisme, le trafic de drogue, les tentatives de paix ratées et la détérioration des écosystèmes. Dans son œuvre, l'identité émerge non seulement avec la *colombianité* mais aussi avec l'auteur lui-même à travers le questionnement et la remise en question de la notion de ce terme, qui transforme Ospina en une construction, puisque son identité est non seulement transindividuelle mais collective.

A ce stade, il convient de récapituler la trajectoire suivie dans notre étude et explorer nos apports de recherche. En premier lieu, notre recherche a identifié les nécessités institutionnelles de produire des actes commémoratifs comme un facteur puissant d'émergence pour Ospina en tant qu'auteur et autorité, ce qui a engendré une tension autour de la réception de son œuvre et une dichotomie dans son identité de personnage public. Non seulement l'écrivain (essentiellement poète) ne sera pas publié tant qu'il ne répondra pas à cette urgence collective mais l'autorité qui lui a été accordée ensuite constitue une autre source de friction.

En effet, le soutien des institutions et les stratégies de marketing donnent de la visibilité à son nom, ce qui se traduit par la bonne réception en termes de ventes de la trilogie, dans les prix et l'appel des canons littéraires à participer à ses projets esthétiques, comme dans le cas de Gabriel García Márquez. Ospina est même placé avec Arciniegas sur le podium des écrivains essayistes en Colombie. Néanmoins, ce statut d'autorité littéraire crée une contradiction chez Ospina comme pour les auteurs modernes, par la subordination qu'elle implique de la production artistique aux besoins des éditeurs. L'image doit avoir autant de valeur que l'œuvre pour être consommée et l'écrivain s'avère être une fabrication ; cette circonstance engendre, dans le cas d'Ospina, des discours de réception de notre corpus d'ordre subjectif.

D'où la nécessité de produire des discours qui vont vers l'œuvre et d'analyser les discours produits autour d'elle. Notre étude constitue donc un effort pour embrasser la *Poiesis* et la *Catharsis* de la trilogie comme un recueil de récits changeants et collectifs. La *Poiesis* implique non seulement l'étude des hypotextes qui ont donné naissance à la trilogie : c'est-à-dire les chroniques des Indes, en particulier *Elegías de varones ilustres de Indias* (1847) de Juan de Castellanos, mais aussi la propre trajectoire de l'auteur qui répond à l'ingrédient du romantisme dans la saga, tant du point de vue formel qu'idéologique. La *Catharsis* nous permet d'aborder le texte à partir des discours qui ont été générés à son sujet, plaçant ainsi le discours au centre de l'analyse, non pas l'auteur, ni le texte lui-même, mais le lecteur, qui, à partir d'une diversité de perspectives, générera continuellement des discours, dynamisant ainsi l'œuvre et la remplissant de significations.

En second lieu, après avoir interrogé la trajectoire de l'auteur, nous avons étudié le style et les genres littéraires des trois romans. Extrêmement polyvalent, Ospina a débuté comme poète, puis il est devenu publiciste, traducteur, essayiste, romancier et maintenant chroniqueur. Cette polyvalence et l'évolution de son écriture se reflètent dans la trilogie, tel que nous le signalons à travers l'étude générique menée dans la deuxième partie. Loin de relever d'un canevas générique uniforme, nous démontrons au contraire la pluralité des genres des trois romans et leur arbitraire, dynamisme et fluctuation. En effet, l'œuvre d'Ospina reflète, d'une part, ses transitions et, d'autre part, l'arbitraire même du générique et la rupture de ses limites, mais qui en même temps existe grâce à la mimesis, l'émulation, la réinterprétation et la réaction envers d'autres œuvres littéraires. Ainsi, nous soulignons combien la trilogie contient des dialogismes qui tentent de briser les frontières génériques et qui situent notre corpus sur une ligne très étroite entre le roman, la chronique, la poésie et l'essai.

Dans cette pratique dialogique, l'histoire européenne et colombienne prédomine, ce qui nous amène à rejoindre l'affirmation de Montoya selon laquelle notre corpus relève, en partie, du genre du roman historique de l'identité. L'approche d'Ospina est néanmoins originale. A la différence d'autres romans historiques, la trilogie ne déforme ni ne carnavalise le passé. En effet, Ospina précise dans les épilogues ce qui est apocryphe, conjectural et ce qui n'a pas eu lieu dans l'histoire. Il étaye sa narration de l'histoire avec des sources historiographiques (pour la plupart d'origine européenne). Les rapports de force prévalent, sauf pour la composante du métissage et l'histoire d'amour entre Ursúa et Inés de Atienza. Surtout, le brouillage des frontières chronologiques est très faible, il n'y a pas de démythification des héros, et bien qu'il y ait une certaine expérimentation structurelle et linguistique, le ton reste classique et les scènes ressemblent à une fresque sans aucune connotation caricaturale.

En revanche, l'exaltation des héros et de leurs tactiques militaires, l'inspiration dans les chroniques et la littérature médiévale, le ton nationaliste, ainsi que l'exaltation d'un passé fidèlement recréé correspondent au genre de la chronique et du romantisme. Certes, le fait que l'hypotexte principal de la trilogie soit une chronique des Indes rend inévitable le recours à l'historiographie. L'histoire émerge au sein de coordonnées géographiques et temporelles qui mettent en évidence l'expansion du pouvoir de la Couronne espagnole sur le territoire colombien. De plus, le narrateur, qui est un mélange de plusieurs chroniqueurs, n'échappe pas, surtout dans le premier roman, à la personnalisation de la défense idéologique, religieuse et militaire combinée à l'écriture. Si l'auteur s'efforce de ne pas se lancer dans des pénétrations naïves, il ne cherche pas non plus à discréditer les figures des conquistadors. En somme, la chronique est un instrument de pouvoir à travers la défense des lois, l'établissement d'une mémoire et d'une rhétorique de la vérité. Mais c'est précisément la rhétorique de la chronique qui permet de l'aborder à partir de sa dimension littéraire.

Pour sa part, le romantisme s'incarne dans l'exaltation des héros et la nostalgie d'un passé qu'il faut retrouver et apparaît depuis les épigraphes jusqu'à la configuration même de l'œuvre, où Dante, par exemple, apparaît, bien que sa présence prenne des formes diverses. L'une d'elles est la configuration : la jungle comme enfer, le voyage comme purgatoire et la subtilité du sacré à travers la poésie qui se manifeste dans la communion entre l'homme et la nature, avec les artifices indigènes et littéraires tels que l'énumération et les poèmes dans le dernier roman. Cette prégnance continue du romantisme s'explique par l'admiration d'Ospina pour les cultures occidentales. Elle relève de ses premières lectures qui le font s'identifier davantage à un européen ; son cercle littéraire de jeunesse rejetait la littérature latino-américaine, même García

Márquez. Hölderlin et Lord Byron, en revanche, ont toujours été présents et ont influencé le côté poétique de l'auteur. Ospina avoue : « Yo crecí sintiéndome europeo [...] »²²⁷.

S'il restera marqué par cette éducation culturelle et par son goût pour le romantisme européen, Ospina évolua néanmoins dans son rapport à la littérature à partir de sa propre expérience française. Nous constatons que c'est sa facette d'essayiste qui lui ouvre les portes de la vie publique ; en effet, son baptême d'auteur se fait grâce à la maison d'édition qui publie son premier essai, basé sur la figure inédite d'Aurelio Arturo, un poète qui s'est éloigné de la tradition littéraire colombienne à laquelle Ospina adhérait initialement, qui exalte la littérature européenne et anglo-saxonne.

La récupération et la valorisation d'Arturo, le poète le moins publié et le moins connu de Colombie en raison de sa courte production littéraire, de sa profession d'avocat et du contenu de ses poèmes : le territoire colombien, qui à l'époque n'était pas un sujet d'intérêt dans la littérature colombienne, a valu à Ospina son premier prix et a initié son émergence dans la sphère publique. La maison d'édition Procultura S.A. a joué le rôle de Jean Baptiste dans la transition vers le statut d'auteur qui, dans ce parcours, finit par combiner poésie et essais avec les thèmes de l'identité et du métissage, qui se condenseront plus tard dans le dialogue entre le romantisme et la mythologie indigène colombienne. Loin d'être uniforme, la trilogie constitue donc un effort de combinaison générique.

En troisième lieu, une autre contribution que nous apportons par nos recherches concerne les espaces. Après la question générique, ce travail a démontré leur importance et leur rôle dans la trilogie. La troisième partie de notre étude est introduite en effet par l'exubérance et la grandeur des espaces colombiens dans la saga. Le style baroque de l'auteur est mis en évidence par les critiques, de Mario Vargas Llosa qui considère cette exubérance comme un sortilège qui éloigne le lecteur de l'essence du texte et Pablo Montoya qui souligne son ton du XIX^e siècle : idyllique, rigide et étroitement lié aux institutions, à Fontalvo Araujo qui décrit son style baroque comme quelque chose de splendide et une véritable charpenterie du langage ou Ruiz Mantilla qui considère la trilogie comme une œuvre d'art.

L'importance des espaces est révélée dès le début de la saga, non seulement par leur abondance mais aussi par la présence de figures de style telles que la prosopopée et la métonymie pour leur donner une voix. En outre, exerçant le rôle de contre-pouvoir, les espaces proclament qui peut les traverser et donc qui témoignera de leur existence. Notre narrateur

²²⁷ Citation mentionnée dans la section 3.2. France : le pays où Ospina a appris à voir la Colombie dans la première partie, page 84.

parcourt donc les espaces colombiens à travers le témoignage d'Ursúa qui, bien qu'il méprise le territoire, le connaît presque dans son intégralité.

Cependant, la véritable toile de fond est la vision des espaces colombiens de Juan de Castellanos. Ospina conçoit l'œuvre de ce chroniqueur comme un trésor de langage inexploré pour comprendre l'identité du Colombien. La démarche de récupération et d'écriture à la demande revient avec ce chroniqueur qui a été marginalisé dans l'histoire officielle, puisque pour la publication du livre *Historia de la poesía colombiana* (1991), Mercedes Carranza a donné à l'auteur colombien le poème extensif, qui se matérialise dans le chapitre du livre intitulé « Poesía de la Conquista », et plus tard, les réflexions sur Castellanos et son œuvre seront approfondies dans l'essai de quatre cents pages : *Auroras de sangre* (1999). Ospina entreprend une recherche de l'identité colombienne en lisant le poème et en écrivant l'essai à travers les dialectiques : homme-langue et langue-espace.

L'un des arguments de l'auteur colombien pour expliquer la crise en Colombie est qu'il existe un abîme entre la réalité et le langage, l'auteur laisse de côté la pensée et l'existence elle-même car pour lui la réalité est l'espace et les arguments utilisés dans ses essais pour soutenir cette hypothèse sont d'ordre comparatif. Par exemple, il affirme que la langue anglaise, arrivée en Amérique du Nord, correspondait aux caractéristiques climatiques et paysagères appropriées car elles étaient adaptées à ce qui venait d'Europe mais qu'en revanche la langue espagnole n'a pas atteint l'harmonie avec le territoire colombien.

Castellanos apparaît sur la scène comme une conjugaison parfaite de l'Europe et de la Colombie, en raison de son vers hendécasyllabique et parce qu'il utilise des mots indigènes, ce qui pour l'auteur colombien est l'un des ingrédients qui font de lui le premier écrivain de *l'espagnol métis*. Avec cette réflexion en toile de fond, on définit les personnages qui incarnent le métissage, comme Inés de Atienza et le narrateur lui-même, fils d'un Maure et d'une indigène, qui subit une métamorphose qui le pousse vers l'indigène, mais la seule chose qui en résulte est une poésie sacrée.

D'autre part, l'aspect de la métamorphose chez le narrateur ne contient pas d'éléments fantastiques, en fait, ses transformations ont des origines différentes et le résultat est un hybride provenant de la convergence d'événements historiques, d'ethnies, de poètes, de mythes et de circonstances multiples qui font de lui un embryon de métissage en Colombie.

Lorsque l'on compare les personnages de fiction aux personnages historiques, on observe le faible développement des premiers, ainsi que leurs courtes apparitions par rapport à la galerie des personnages historiques. De là, nous concluons qu'Ospina n'a pas la même revendication

que d'autres écrivains tels que Carpentier à travers son style baroque, mais que cette exubérance d'espaces dans la saga est due au fait que la dimension de l'homme n'est explorée qu'à travers la nature qui l'entoure et cela relève de ce que propose Aínsa : un manque d'identité et une incapacité à s'approprier l'espace.

Cette présence imposante est due au fait que ce sont les espaces qui déterminent l'identité des personnages de fiction, ce qui signifie également la prépondérance accordée aux espaces européens qui se manifeste par de longues descriptions de l'architecture. Cette exubérance n'est donc pas seulement une recherche d'appropriation et de pénurie d'identité, mais aussi une relation traumatique de l'homme avec son environnement.

Amaney, la mère du narrateur, floue, diffuse, ambiguë et silencieuse dans le récit, représente la relation de traumatisme et d'éloignement qu'Aínsa propose avec l'espace car elle se sent étrangère sur sa propre terre, en raison de la dépossession. C'est à ce moment qu'apparaît l'approche basée sur la projection du présent, en raison de la tragédie humaine et environnementale impliquée par les événements racontés, qui rendent compte de la tragédie actuelle en Colombie due à la dépossession des communautés indigènes et afro-colombiennes de leurs territoires. La dispute territoriale pour le contrôle des terres est évoquée avec des figures historiques de pouvoir comme Lugo et Armendáriz.

A ce stade, la migration est à nouveau présentée dans notre étude comme un problème actuel en Colombie par le biais du déplacement intérieur forcé. Nous pensons que cette saga cherche à aller à la racine de ce phénomène, dans le but non seulement de reconstituer les espaces colombiens, mais aussi de comprendre comment ce phénomène a commencé. La trilogie suggère que cet aspect violent de la diaspora interne est une évolution qui trouve son origine au XVI^e siècle.

La lutte pour le territoire est l'un des fils conducteurs de la violence en Colombie. Dans la trilogie, un des aspects sous-jacents est que les éléments de la nature sont considérés comme des richesses à exploiter, comme l'or, l'argent, les émeraudes et une ressource épuisée, les perles. L'exode forcé se traduit par cette relation traumatisante avec l'espace, notamment pour les populations indigènes et afro-colombiennes. L'analyse de l'imposition des espaces colombiens et américains nous conduit non seulement au traumatisme causé par l'effort désespéré de possession de l'espace, auquel Aínsa se réfère, mais aussi à une expérimentation pour produire une poésie sacrée à travers la musicalité et le ton de la prière fournis par cette ressource littéraire de l'énumération. Les espaces dans la trilogie constituent donc une ressource

pour non seulement interroger leurs modalités d'appropriation mais aussi pour proposer une explication à la situation colombienne contemporaine.

Ensuite, notre travail a mis en lumière l'omniprésence, dans la trilogie, du sacré. Celui-ci émerge de la récupération des mythes, puisque les trois romans sont imprégnés d'éléments mythologiques américains, européens et africains qui passent par les voix de Z'bali, Amaney, Oramín, des chroniqueurs et du narrateur. Avec les mythes et la tradition orale, la trilogie tente de briser les frontières, de rechercher l'unité. Dans cette confluence et cette transmission, il est inévitable de se demander, par exemple, comment les chroniqueurs ont accédé aux mythes et dans quelle mesure ils les ont modifiés, si l'interprétation était exacte, ou si au moins l'essence de la pensée indigène colombienne a pu être saisie. Une autre ambiguïté découle de cette analyse, puisque dans cette transmission il y a eu malentendu, incompatibilité et incompréhension. L'exemple le plus flagrant est le titre même du deuxième roman, l'existence d'un pays plein de cannelle et d'un homme en or, les deux inexistantes.

La profanation de l'espace sacré est un autre axe de notre analyse ; le narrateur de la saga, en pleine métamorphose, comprend que la Colombie et le reste de l'Amérique sont le produit de la profanation. L'identité du Latino-américain se construit sur un sacrilège qui a également remplacé une série de codes par d'autres totalement incompatibles, mais qui partagent la même taxonomie : la tradition orale. Le mythe dans la saga est donc à la fois une diversité et une unité d'où découle une partie de l'idiosyncrasie colombienne, déterminée par les mythes et les croyances. La trilogie est, en fait, un témoignage de la profanation des espaces sacrés et de ses conséquences futures.

Finalement, l'analyse des personnages de fiction nous a permis d'approfondir la frontière entre histoire et fiction et les représentations du métissage. Surtout, elle nous a conduit à saisir la réflexion d'Ospina sur la *colombianité*. Bien que les personnages fictifs n'apparaissent pas de manière significative dans l'histoire, ils assument le rôle de miroir de la société colombienne actuelle. Ils sont les seuls à marquer cette frontière ténue et fonctionnent comme l'écho de la société colombienne actuelle, mais ils sont diffus et sous-développés. Les dialectiques : homme-espace, homme-collectivité, langage-espace, prennent le pas sur le rapport que l'individu peut établir avec la pensée, car la galerie de personnages historiques et l'exubérance du récit ne permettent pas de plonger dans l'individu.

Le narrateur en particulier est un personnage flou et complexe, sa relation du « je » individuel à l'espace est un prisme d'où émergent diverses existences ethniquement représentatives. Sa recherche infructueuse d'un espace heureux pourrait être interprétée de deux

façons : d'abord, comme une recherche de richesses perdues ou inexistantes, et ensuite, comme une recherche d'harmonie spirituelle qui finit par se heurter au chaos. Ses métamorphoses sont également une caractéristique qui place ce personnage sur une frontière ténue entre réalité et fiction. En plus de se révéler à travers les espaces et sa relation avec Ursúa, il a une composante ethnique qui ne lui permet pas de trouver sa place dans le monde ; en effet, il ne peut pas se définir. En traçant les éléments qui nous permettraient d'établir quelques traits plus précis de la psyché du personnage, nous constatons, d'une part, que son identité est problématique parce que sa relation avec les espaces l'est tout autant ; d'autre part, que sa condition ethnique est en conflit avec son environnement ; et enfin, que le narrateur est un archétype du Colombien contemporain, une sorte d'embryon de ce que sera l'idiosyncrasie colombienne.

Dans cette proposition de projection vers le présent, afin de définir l'idiosyncrasie colombienne, nous pointons néanmoins deux limites. D'une part, les aspects sociaux et culturels, socio-économiques, d'âge, de sexe, de statut, etc. en fin, l'hétérogénéité de la population colombienne est exclue, car la temporalité du récit se situe à cette époque précise. Ainsi, nous considérons que plutôt que d'aller à la racine de l'idiosyncrasie colombienne, le narrateur et les autres personnages de fiction remplissent la seule fonction de délimiter les géographies et de faire passer les mythes. D'autre part, il n'y a pas d'éléments purement indigènes car médiés par le mythe et les mots tirés du poème de Castellanos, c'est-à-dire que la véritable voix de l'indigène est une émulation ou un effort d'émulation.

Un élément reste cependant central : la dichotomie entre exaltation et condamnation de la guerre, entre l'exaltation de l'Européen à travers Oviedo et Pietro Bembo et le fratricide en tuant les Maures, entre la recherche du patriotisme et de la diversité, entre la récupération de la voix indigène et la voix européenne, notamment à travers Hölderlin, et entre la récupération d'une tradition classique et une vision contemporaine de l'indigène. Le narrateur est un miroir de la trajectoire de l'identité d'Ospina en tant qu'écrivain, qui a également connu une relation de traumatisme avec l'environnement, à travers la prépondérance de sa dimension européenne. Le fait d'avoir été éduqué dans la littérature européenne et de se croire européen, tout comme le narrateur a grandi en se croyant Espagnol et en ayant eu Oviedo comme tuteur, a créé en lui, en eux, une idée invalidée par la réalité dans laquelle ils vivent, dans laquelle la même intégration harmonieuse avec les espaces de la littérature européenne n'existe pas et n'existera pas. La réalité, pour le narrateur et l'écrivain, prend sa source dans son environnement, qui passe d'une création abstraite et idéalisée à une exubérance, une disproportion et un chaos que l'on ne

retrouve pas dans ces lectures européennes, du moins en ce qui concerne le rapport de l'homme à l'espace.

L'identité, explorée à partir de ce désir d'extrapoler le romantisme dans le contexte colombien, doit être abordée avec prudence en raison de son caractère idéologique, de ses approches philosophiques, de sa nature expansive envers tout ce qui est culturel, de sa tendance à regarder avec nostalgie les gloires passées, qui sont par ailleurs belliqueuses, et d'un patriotisme qui, au lieu de briser les frontières, les marque avec dureté.

La réponse à la question : Qu'est-ce que c'est que d'être colombien-colombienne ? perd son sens lorsque nous l'étendons à l'existence elle-même, ce que l'on retrouve d'ailleurs dans la réponse d'Ulrica à la question d'Otárola sur le fait d'exister dans le monde comme un acte de foi : « -Como ser Noruega-. Asintió ». (Borges, *El libro de arena* 15).

BIBLIOGRAPHIE

Textes de William Ospina

- Ospina, William. «8 poemas (Inéditos)». *Revista de la Universidad Nacional*, vol. 4, n° 17 et 18, 1988, p. 30-34.
- _____. «Al final». *El Espectador*, 15 avril 2016, <https://www.elespectador.com/opinion/opinion/al-final-columna-627441/>. Consulté le 2 juin 2016.
- _____. *América mestiza*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2013.
- _____. «Aurora pagana llena de sorpresas». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 21, n° 02, 1984, p. 80-81.
- _____. *Aurelio Arturo*. Clásicos colombianos Procultura Bogotá, 1990.
- _____. « Aurelio Arturo y la tierra que canta ». Secretaria de educación Departamental-Gobernacion de Nariño, 2012, file:///C:/users/pub_prdj/Documents/T%C3%A9m%C3%A1ticas/L4_713rr4_q_u3_C4n74.pdf. Consulté le 15 mars 2018.
- _____. «Bolívar y el romanticismo». *El Espectador*, 20 juin 2009, <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/william-ospina/bolivar-y-el-romanticismo-column-146825/>. Consulté le 30 mars 2021.
- _____. *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* 1^{re} éd., Grupo Editorial Norma, 1995.
- _____. «Cuando las estatuas se mueven». *El Espectador*, 5 juillet 2020, <https://www.elespectador.com/opinion/cuando-las-estatuas-se-mueven/>. Consulté le 9 juillet 2020.
- _____ et al. *Cuatro ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1989.
- _____. *De la Habana a la paz*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2016.
- _____. *¿Dónde está la franja amarilla?* Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2012 [2008].
- _____. *El año del verano que nunca llegó*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2015.
- _____. «El dibujo secreto de la América Latina». *Revista de la Casa de las Américas (Casa de las Américas, Cuba)*, n° 258, 258, mars 2010, p. 36-46.
- _____. *El país de la canela*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2012.
- _____. *El país del viento*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 [1992].
- _____. «Elogio de las causas.» *Revista Lasallista de Investigación*, vol. 7, n° 1, 1, janvier 2010, p. 116-121.
- _____. *En busca de Bolívar*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2014.
- _____. «En las orillas». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 22, n° 5, 1985, p. 10-26.
- _____. *Es tarde para el hombre*. Editorial Norma, 1994.
- _____. *Esos extraños prófugos de Occidente*. Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2013 [1994].
- _____. *Guayacanal*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2019.
- _____. « Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo ». Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, 2004.
- _____. *La herida en la piel de la diosa*. 1^{re} éd., Aguilar, 2003.
- _____. *La lámpara maravillosa*. Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2013 [2012].

- ____. «La redención por la belleza». *El Espectador*, 1 avril 2015, <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/redencion-belleza-articulo-552869>. Consulté le 3 octobre 2019.
- ____. *La serpiente sin ojos*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2013.
- ____. *Las auroras de sangre*. Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2013 [2007].
- ____. «Los invisibles». *El Espectador*, 26 septembre 2015, <http://www.elespectador.com/opinion/los-invisibles>. Consulté le 12 novembre 2015.
- ____. *Los nuevos centros de la esfera*. 1^{re} éd., Aguilar, 2001.
- ____. *Mestizaje e interculturalismo: diálogos con William Ospina*. Observatorio político Nacional, 2009, p. 6.
- ____. *Poesía*. 1^{re} éd., Editorial Norma, 2008.
- . «Poesía indígena». *Historia de la poesía colombiana*, Fundación Casa de Poesía Silva, 1991, p. 21-35.
- ____. *Por los países de Colombia: ensayos sobre poetas colombianos*. Universidad Eafit, 2002.
- ____. «Un gran hombre en peligro». *El Espectador*, 26 février 2012, <https://www.elespectador.com/opinion/un-gran-hombre-en-peligro-columna-328691/>. Consulté le 7 décembre 2020.
- ____. *Ursúa*. 1^{re} éd., Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2012.
- ____. «William Ospina y el valor de la escritura». *Agenda cultural*, n° 53, 2000, p. 20.
- Rivera, Gerardo, et William Ospina. *El viajero de los pies de oro*. Hombre nuevo editores, 2003.
- Saldívar, Dasso, et William Ospina. *García Márquez: el viaje a la semilla*. Ariel, 2016.
- Universidad Nacional -Facultad de Artes. *Universidad Nacional -Facultad de Artes, Seminario: «Borges 120 años» William Ospina*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=1tKOA40hTl0&t=3346s>. Consulté le 8 juillet 2020.
- Zuleta, Estanislao, et al. *El Quijote, un nuevo sentido de la aventura*. Hombre Nuevo : Fundación Estanislao Zuleta, 2004.

Interviews

- Ospina, William. *William Ospina. La trilogía de la conquista. Junto a Claudio Maíz. Parte 2*, https://www.youtube.com/watch?v=A_0opJsituw&t=221s Consulté le 25 octobre 2016
- ____. *Centre National du livre Entretien avec William Ospina*. 28 octobre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=nmg8DGpuLQY> Consulté le 16 octobre 2020
- ____. *Contravía con William Ospina*. 2005. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8oPiNCWBBgg&t=1001s>. Consultado el 21 de julio de 2021
- ____. *Delirio en el país de la canela*. 13 octobre 2008, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3135943>. Consulté le 13 juin 2017.
- ____. *El País de la canela parte 1*. 25 octobre 2016,

- <https://www.youtube.com/watch?v=vxIdjB8XWcU>. Consulté le 25 octobre 2016.
- ___ . *El País de la canela parte 1*. 12 novembre 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=vxIdjB8XWcU>. Consulté le 19 février 2016
- ___ . *El País de la canela parte 2*. 12 novembre 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=7vvTR5FTYso>. Consulté le 19 février 2016
- ___ . *El poderío técnico suele magnificar la crueldad*. 23 septembre 2006, http://elpais.com/diario/2006/09/23/babelia/1158969021_850215.html. Consulté le 17 juillet 2017.
- ___ . *En Venezuela los pobres están contentos y los ricos están molestos. Eso debería significar algo*. 13 janvier 2013, <https://www.aporrea.org/actualidad/n221355.html>. Consulté le 2 février 2021.
- ___ . *Es lícito jugar a confundir los géneros*. 28 septembre 2016, <http://www.leeporgusto.com/william-ospina-difícil-concebir-lo-escribo-del-hecho-colombiano/>. Consulté le 10 septembre 2019.
- ___ . «*Es tarde para el hombre*» *Entrevista con Gloria Valencia de Castaño*. 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=-cjdxsSN7PY> Consulté le 16 octobre 2020.
- ___ . *Franchir la frontière*. 2010, <http://www.meetingsaintnazaire.com/-2010-Franchir-la-frontiere-.html>. Consulté le 8 juin 2020.
- ___ . *Historia de un poeta que no sonríe*. 12 avril 2009, <http://www.revistacronopio.com/?p=2655>. Consulté le 18 juin 2015.
- ___ . *La novela es un ejercicio de libertad*. 30 janvier 2016, <http://www.siempre.mx/2016/01/la-novela-es-un-ejercicio-de-libertad/>. Consulté le 24 juillet 2019.
- ___ . *La Serpiente sin ojos*. juillet 2013, https://www.youtube.com/watch?v=ukDLyh4_FMI&t=698s. Consulté le 20 novembre 2020.
- ___ . *Los altos hornos del romanticismo en William Ospina*. 11 juillet 2015, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-altos-hornos-del-romanticismo-en-william-ospina/>. Consultado el 16 de noviembre de 2021.
- ___ . *William Ospina muestra otra cara del libertador Simón Bolívar*. agosto 2010, https://www.youtube.com/watch?v=pePKDvn_88E. Consulté le 16 octobre 2020.
- ___ . *Para ser escritor me influyeron más las canciones que los libros*. 29 mars 2017, https://elpais.com/cultura/2017/03/21/babelia/1490115030_835106.html. Consulté le 19 juillet 2019.
- ___ . *Proceso de paz*. 24 octobre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=XhTunVwmhSM>. Consulté le 24 octobre 2016.
- ___ . *Somos hijos de los invasores y de los invadidos y nos toca tener la sensibilidad de ambos*. agosto 2009, <https://www.dariovive.org/william-ospina-somos-hijos-de-los-invasores-y-de-los-invadidos-y-nos-toca-tener-la-sensibilidad-de-ambos/>. Consulté le 28 juin 2017.
- ___ . *William Ospina en ConversanDos*. 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=oDfj4DLxEmg>. Consulté le 3 novembre.
- ___ . *William Ospina escribe en la cueva de los duendes*. 3256, 8 novembre 2015, <http://www.siempre.mx/2015/11/william-ospina-escribe-en-la-cueva-de-los-duendes/>. Consulté le 16 octobre 2020.
- ___ . *William Ospina, escritor colombiano*. 2007. Presencia cultural YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YLGw10WQfMM>. Consulté le 22 juillet 2021.
- ___ . *William Ospina y el proceso narrativo*. 29 juin 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=6e-VXXq-0Jk>. Consulté le 14 septembre 2015.

_____. *William Ospina y su angustia por la existencia de ejércitos privados que provocan el desplazamiento*. 25 septembre 2007, <https://www.semana.com/on-line/articulo/william-ospina-su-angustia-existencia-ejercitos-privados-provocan-desplazamiento/88444-3/>. Consulté le 8 juillet 2022.

Conferences

- Casa de América. *La serpiente sin ojos de William Ospina*. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=zppqokrf1xA>. Consulté le 22 juin 2017..
- Casa Proartes. *La serpiente sin ojos. William Ospina. Lanzamiento en Cali*. 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=UJi8y6Hcuoo>. Consulté le 17 février 2017.
- Instituto Cervantes. *Encuentro con el escritor William Ospina*. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bXUS495KSe4> Consulté le 1 décembre.
- Leonardo Martí. *William Ospina. La trilogía de la conquista. Junto a Claudio Maíz. Parte 1*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=EZe-D5u2puo>
- _____. *William Ospina. La trilogía de la conquista. Junto a Claudio Maíz. Parte 2*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=A_0opJsituw&t=221s
- Ospina, William. *Seminario Dante y nosotros con William Ospina*. Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. 2021, https://bogota.unal.edu.co/eventos/actualidad/seminario-dante-y-nosotros/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=a34462c29f97eac6ac67aa27b882c7e4. Consulté le 10 novembre 2021.
- Universidad Diego Portales. *Cátedra Abierta Universidad Diego Portales*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=IN8Gs0XfBs8> Consulté le 12 janvier 2021.

Bibliographie sur William Ospina

- Aguilera Garramuño, Marco Tulio. «El Amazonas de William Ospina». *Palabra y el Hombre (Universidad Veracruzana | UV, México)*, n° 14, 14, 2010, p. 16-20.
- _____. «*La serpiente sin ojos* de William Ospina». *La cueva del frenáptero*, 23 janvier 2013, <http://www.siempre.mx/2015/11/william-ospina-escribe-en-la-cueva-de-los-duendes/> Consulté le 22 juin 2017.
- Aguirre Peláez, Jorge Hernán. *De la realidad a la ficción: una aproximación a Ursúa de William Ospina*. Universidad Tecnológica de Pereira, 2014.
- Almeyda Gómez, Carlos Andrés. «¿América, hacia dónde?» *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 44, n° 74, 74, 2007, p. 108-110.
- Araujo Fontalvo, Orlando. «*Ursúa*: ficción e historia de una nueva Crónica de Indias». *Espéculo. Revista de estudios literarios (UCM | Univ. Complutense de Madrid)*, n° 35, 35, 2007, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/ursua.html>. Consulté le 19 septembre 2016.

- Aristizábal, Luis H. «446 páginas de apretado lirismo en prosa». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 37, nº45, 2014, p. 133-135.
- _____. «¿Es esto Una novela?» *El malpensante*, nº 99, 99, juillet 2009, http://www.elmalpensante.com/articulo/1271/es_esto_una_novela. Consulté le 19 septembre 2016.
- Ayala-dip, J. E. «El tortuoso camino de las quimeras». *El País*, 13 juin 2009, http://elpais.com/diario/2009/06/13/babelia/1244850617_850215.html. Consulté le 22 juin 2017.
- Bada, Ricardo. «La amenaza de una trilogía». *Revista de Libros [Segunda Época] (e- revista, España)*, nº 122, 2007, <http://www.revistadelibros.com/articulos/ursua-la-prime-ra-novela-de-william-ospina>. Consulté le 22 juin 2017.
- Cadavid, Jorge H. «Lo que viene del corazón es bueno». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 32, nº40, 2014, p. 120-121.
- Calabuig, Ernesto. «*El país de la canela*». *El Cultural*, 12 juin 2009, <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-pais-de-la-canela/25448>. Consulté le 22 juin 2017.
- Casa Proartes. *La serpiente sin ojos. William Ospina. Lanzamiento en Cali*. 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=UJi8y6Hcuoo>. Consulté le 17 février 2017.
- Casanova, Eugenio Marrón. «Maneras de navegar con William Ospina». *Casa de las Américas*, nº 258, 2010, p. 50-55.
- Castillo Mier, Ariel. «William Ospina o el delicioso encanto del anacronismo ». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 33, nº 41, 1996, p. 134-135.
- Chaves Mendoza, Álvaro. *Los indios de Colombia*. Abya-Yala, 1995.
- Cobo Umberto. «¿Con quién habla William Ospina cuando va en globo? » *Diatribas de Umberto Cobo*, 20 juillet 2009, http://www.diatribasdeumbertocobo.com/con_quien_habla_william_ospina_cuando_v_a_en_globo.html. Consulté le 23 aout 2016.
- Cote Baraibar, Ramón. *Poesía colombiana: antología esencial*. Visor Libros, 2006.
- Cotes Benítez, Míriam. «Lo cotidiano en estilo impecable». *Boletín Cultural y Bibliográfico (Bogotá)*, vol. 44-45, nº 76-77, 2007, p. 201-203.
- Cruz Moyano, Diego Fernando. «Juan de Castellanos y su obra *Elegías de Varones Ilustres de Indias* a través de William Ospina» *La Palabra*, nº 18, enero-junio 2012, p. 21-27.
- De Baere, Kimberly. *Ursúa y El país de la Canela de William Ospina: pastiches de géneros Las semejanzas familiares con la crónica de Indias y con la nueva novela histórica*. Universidad de Gante, 2012, http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/520/RUG01-001891520_2012_0001_AC.pdf. Consulté le 16 octobre 2016.
- El tiempo. «El escritor tolimense William Ospina ganó premio de la revista Letras y Libros». *El -Tiempo*, 14 septembre 2006. [www.eltiempo.com, https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3243066](https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3243066). Consulté le 8 juin 2020.
- Gonzales Uribe, Guillermo. «Dossier: «Bolívar: fragments d'un rêve». *Número*, 65^e éd., juillet 2010, p. 52.
- González, Ariel. «William Ospina: Novela histórica y escritura memoriográfica». *Cuatro novelistas colombianos: estéticas y tensiones*, Editorial Universidad Autónoma de Colombia, 2015, p. 107-129.
- Gutiérrez Ardila, Daniel. «Bolívar en el Supermercado». *Revista Universidad De Antioquia*, vol. 303, 2011, p. 101-104.
- Gutiérrez Ardila Daniel. «En busca de Bolívar” de William Ospina». *Revista Universidad De Antioquia*, 2011, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/7858>. Consulté le 16 octobre 2020.

- Habad, Héctor. *La poesía de William Ospina*. 7 janvier 2014, <http://www.hectorabad.com/la-poesia-de-william-ospina/>. Consulté le 27 mars 2016.
- Herrera Gómez, Fernando. *Coffee-table book con venas abiertas*. n° 70, 70, 2005, p. 176-178, Hoyos, Andrés. «Es tarde para la ingenuidad». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 32, n° 38, 2014, p. 117-118.
- Jugé, Cédric. *Espaces, mythes et récits de la conquête du Nouveau Monde dans la trilogie de l'Amazone de William Ospina : Ursúa (2005), El país de la Canela (2008) et La serpiente sin ojos (2012)*. Université de Nantes 2012. theses.fr, <http://www.theses.fr/2019NANT2049>. Consulté le 16 février 2021.
- Julio César Goyez Narváez. *Cuadernos de literatura: El apalabramiento del silencio en la poesía de Aurelio Arturo*. n° 3, 3 juin 1996, p. 59-70.
- Kressner, Ilka. *Counter (Current) Discourses: Rivers in William Ospina's Ursúa and El país de La Canela*. Hispanic Issues Series, 2013, <http://conservancy.umn.edu/handle/11299/184415>. Consulté le 22 juin 2017.
- Letras, Libros y. «Los libros más vendidos en la Librería Lerner». *LIBROS y LETRAS | Literatura y Cultura en Colombia y América Latina*, <https://www.librosyletras.com/2009/10/los-libros-mas-vendidos-en-la-libreria.html>. Consulté le 9 juillet 2020.
- López-Astilleros, José Miguel. «La serpiente sin ojos, William Ospina». *La tormenta en un vaso*, 19 septembre 2013, <http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2013/09/la-serpiente-sin-ojos-william-ospina.html>. Consulté le 13 octobre 2016.
- Medina Portillo, David. «El país del viento». *Vuelta*, n° 203, 203, octobre 1993, p. 50-51.
- Montaña Cuéllar, Jimena. «En el complejo desorden de este fin de este fin de siglo». *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, vol. 32, n° 38, 1995, p. 117-118.
- Montoya, Pablo. «Apología y rechazo de la conquista». *Novela histórica en Colombia: 1988-2008*, Ed. Universidad de Antioquia, 2009.
- _____. «Dos novelas históricas colombianas [1. La risa del cuervo de Álvaro Miranda. La historia transgredida. 2. Ursúa de William Ospina. La apología de la conquista]». *Revista Universidad De Antioquia*, n° 297, 297, 2009, p. 22-31.
- _____. «Una novela de amor». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 48, n° 85, 85, mars 2014, p. 173-175.
- Morales Muñoz, Sandra. *Lo que cuenta la prosa y lo que narra la poesía en la Serpiente sin ojos*. Compte rendu, SPARC Japan, 2015.
- Moreno Blanco, Juan. *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.
- Niño, Hugo. «Ursúa: la convicción del relato». *Revista de la Casa de las Américas, (La Habana, Cuba, Casa de las Américas) «Hechos ideas »*, n° 247, 247, juin 2007, p. 49-67.
- O'hara, Edgar. «A merced del viento». *Boletín Cultural y Bibliográfico (Bogotá)*. p. 113-115., vol. 24, n° 10, 1987.
- Ochoa, Juan David. «El peligroso romanticismo de W. Ospina.». *El Espectador*. 7 juin 2014, <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/juan-david-ochoa/el-peligroso-romanticismo-de-w-ospina-column-496959/>. Consulté le 3 décembre 2021.
- Orrego Arismendi, Juan Carlos. «El país de canela o de cómo bañarse otra vez en el mismo río de William Ospina». *Revista Universidad de Antioquia*, n° 298, 298, 2009, p. 112-114.
- Orrego, Jaime A. *Ospina, William*, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsgvr&AN=edsgcl.3311700594&lang=fr&site=eds-live>. Consulté le 16 octobre 2020.
- _____. «Semana de William Ospina». *Revista Casa de las Américas*, n° 258, juin 2010, p. 36-72.

- Parra, Jorge Iván. «Fin de la trilogía de guerras, viajes y amores y de William Ospina. [El autor publica esta semana *La serpiente sin ojos*, última novela de su saga sobre la Conquista.]». *El tiempo*, 28 novembre 2012.
- Peralta Sánchez, Andrés Felipe. *La argumentación en los ensayos de William Ospina*. University of Ottawa, 2014.
- Pérez Salazar, Bernardo. «Reseña de “Del « cuerpo cierto » y otras ambigüedades” de William Ospina ». *Revista de Economía Institucional Universidad Externado de Colombia*, vol. 8, n° 14, 2006, p. 305-310.
- Piedrahita Hurtado, Liliana. *La metáfora en la novela Ursúa de William Ospina*. Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.
- Pinzón, Carolina. *Le symbole de l'eau et de la montagne, convergences et divergences au sein de la trilogie de l'écrivain colombien William Ospina et dans la poésie andine contemporaine*. Université Nice Sophia Antipolis, 8 juillet 2016.
- Ponsford, Marianne. «El arsenal de venganzas». *Arcadia*, mars 2010, <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural--revista-arcadia/articulo/el-arsenal-venganzas/21350>. Consulté le 5 août 2019.
- Porras, Omar. «Bolívar fragments d'un rêve ». *Revue Numero*, n° 65, juillet 2010, p. 52.
- Prescott, William Hickling. *Historia de la conquista de Perú*. 1^{re} éd., A. Machado Libros S. A., 2006 [1927].
- Ramírez Pena Luis Alfonso. «Una parodia de las Crónicas de Indias: *Ursúa* de William Ospina». *Panorama de los estudios del discurso en Colombia*, édité par Dora Inés Soler Castillo Sandra, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.
- Rendon, Fernando. «¿Por qué a William Ospina le dio por actuar así? Su apoyo a Zuluaga produjo roncha». *Las 2 orillas*, 3 juin 2014, <https://www.las2orillas.co/seis-interpretaciones-sobre-la-actitud-de-william-ospina/>. Consulté le 27 septembre 2017.
- Rodríguez, Gloria Elizabeth Riera. «El mito como expresión del desentendimiento cultural en *El país de la canela* de William Ospina (The Myth as an Expression of Cultural Misunderstanding in El país de la canela by William Ospina) ». *Estudios de literatura colombiana*, vol. 0, n° 31, 31, février 2013, p. 229-247. aprendeenlinea.udea.edu.co, <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/14449>. Consulte le 21 septembre 2016.
- Rojas Blanco, María Catalina. *Ospina o el Viaje al Descubrimiento de la Sensualidad y la Palabra*. 2012, Southern Illinois University, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbas&AN=edsbas.ftsilluniv.oai.opensiuc.lib.siu.edu.gs.rp.1274&lang=fr&site=eds-live>. Consulté le 16 Octobre 2020.
- Romero Guzmán, Nelson. *El porvenir incompleto: tres novelas históricas colombianas*. ARFO Editores e Impresores Ltda., 2012.
- Saldívar, Dasso. *XIX del siglo XX*. Alquitrave Editores, 2016.
- Salvador, Alvaro. *Muestra de poesía hispanoamericana actual: 34 nombres en 34 años, 1963-1997*. Diputación de Granada, 1998.
- Semana. «El Bolívar de William Ospina». *El Bolívar de William Ospina*, <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-bolivar-william-ospina/121476-3>. Consulté le 27 septembre 2017.
- Senegal, Umberto. «*Ursúa*, epopeya del lenguaje». *Umberto Senegal*, 6 octobre 2005, <http://umbertosenegal.blogspot.com/2012/01/si-chamanes-y-sabios-mohanes-de.html>. Consulté le 19 septembre 2016.
- Suarez Simich, Mario. «*Ursúa*, de William Ospina, una crónica lírica de la conquista ». *Omnibus*, vol. 3, n° 13, 13, 2007, <http://www.omni-bus.com/n13/ursua.html>. Consulté

- le 28 juin 2017.
- Torres Duque, Óscar. «Otra épica del infortunio». *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 46, nº 81, 2011, p. 126-130.
- Torres, Julián Díez. «Ursúa». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, nº 1, 1, janvier 2008, p. 192-195.
- Universidad Nacional -Departamento de Literatura. *Narrativa colombiana contemporánea: Ursúa (Parte 1)*. 2015, https://www.youtube.com/results?search_query=Narrativa+colombiana+contempor%C3%A1nea%3A+Urs%C3%BAa+%28Parte+2. Consulté le 16 octobre 2020.
- _____. *Narrativa colombiana contemporánea: Ursúa (Parte 2)*. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=wmbYdaEXhLc>. Consulté le 16 octobre 2020.
- Universidad Nacional -Facultad de Artes. *Universidad Nacional -Facultad de Artes, Seminario: «Borges 120 años» William Ospina*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=1tKOA40hTI0&t=3346s>. Consulté le 16 octobre 2020.
- Valenzuela Piñeros, Julián Andrés. *El ensayo descubridor de América: el continente americano reconsiderado desde Carlos Fuentes, Germán Arciniegas, Eduardo Caballero Calderón y William Ospina*. Repositorio Institucion UMNG. Universidad Militar Nueva Granada. 2007.
- Vargas Celemín, Libardo. «El país de la canela: historia y ficción». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, vol. XIV, nº 43, novembre 2009, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/pcanela.html>. Consulté le 9 juillet 2017.
- _____. «Memoria, identidad y prosa poética en la voz mestiza del narrador de *Ursúa*». *Revista de literaturas modernas*, nº 37-38, janvier 2007, <http://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=4923>. Consulté le 9 juillet 2017.
- Vargas Llosa, Mario. «El canto de las sirenas». *El País*, 14 juillet 1996, https://elpais.com/diario/1996/07/14/opinion/837295208_850215.html. Consulté le 4 octobre 2019.
- «William Ospina. *El país de la Canela*. XVI Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”». *NTC Nos topamos con*, juillet 2009, <http://ntc-narrativa.blogspot.com/2009/06/william-ospina-el-pais-de-la-canela-xvi.html>. Consulté le 7 juin 2016.
- Zuleta, Rodrigo. «Ursúa, una novela atiborrada». *Boletín Cultural y Bibliográfico (Bogotá)*, vol. 43, nº 73, 73, 2006, p. 121-22.

Bibliographie théorique et critique générale

- Aguilar y Córdoba, Diego de. *El Marañón*. Édité par Julián Díez Torres, Iberoamericana, 2011.
- Aimi, Antonio. *La Verdadera Visión de Los Vencidos: La Conquista de México En Las Fuentes Aztecas*. www.academia.edu,
[https://www.academia.edu/2336136/La verdadera visi%C3%B3n de los vencidos La conquista de M%C3%A9xico en las fuentes aztecas](https://www.academia.edu/2336136/La_verdadera_visi%C3%B3n_de_los_vencidos_La_conquista_de_M%C3%A9xico_en_las_fuentes_aztecas). Consulté le 15 juillet 2019.
- Ainsa, Fernando. *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Digitalia, 2006.
- _____. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos, 1986.
- _____. *Reescribir el pasado*. Centro de Estudios Latinoamericanos, 2003.
- Allard, Laurence. « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication ». *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 65-84.
- Anderson-Imbert, Enrique. « El telar de una novela histórica: "Enriquillo", de Galván ». *Revista Iberoamericana*, vol. 15, n° 30, 30, mars 2009, p. 213-229.
- Arellano, Ignacio, et Fermín del Pino. *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias: una propuesta interdisciplinar*. Iberoamericana, 2004.
- Arnoux-Farnoux, Lucile. *Questions de réception*. SFLGC Lucie éd, 2009.
- Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch, et Michel Aucouturier. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Daria Olivier, Gallimard, impr. 1978.
- Barthes, Roland. *Oeuvres complètes, Tome III : 1974-1980*. Édité par Éric Marty, Ed. du Seuil, 1995.
- Barzin, Nader. « L'adolescent héros : le paradoxe du devenir dans l'agonie ». *Topique*, vol. n° 125, n° 4, 4, L'Esprit du temps, 2013, p. 43-51.
- Basch, Victor. « Le romantisme de Schumann [Caractéristiques du héros romantique. Personnalité romantique de Schumann, caractéristiques romantiques de sa musique. Dualité : Eusebius et Florestan (Fragment tiré d'un ouvrage sur Schumann, à paraître chez Alcan, collection « Les Maîtres de la musique »)] ». *La Revue musicale*, vol. 6, n° 2, 1924, p. 121-141
- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology (Routledge Revivals) : Wordsworth and the Environmental Tradition*. Routledge, 2013.
- Bravo-Villasante, Carmen. *La maravilla de América: los cronistas de Indias*. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- Brunel P., et al. *La critique Littéraire*. 4^e éd., Presses Universitaires de France, 1994.
- Calame, Claude. « Pour Une Anthropologie Historique Des Récits Héroïques Grecs: Analyse structurale et pragmatique poétique des « mythes » ». *Europe*, vol. 91, n° 1005-06, Europe, 2013, p. 147-169.
- Campbell, Joseph. *Puissance du mythe*. Éditions J'ai lu, Paris, 1991.
- Chevalier, Julie, et al. « Le double héroïque, entre mythe et roman ». *Adolescence*, vol. T. 36 n°2, n° 2, 2, Editions GREUPP, décembre 2018, p. 379-388.
- Clavaron Yves. *Etudes postcoloniales*. Société française de Littérature Générale et Comparée, Lucie éditions, 2011.
- Clavaron, Yves. *Petite introduction aux postcolonial studies*. Éditions Kimé, 2015.
- Delforge, Vinciane Pirenne-, et Emilio Suárez de la Torre. « Introduction thématique ». *Héros*

- et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs : Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999*, édité par Vinciane Pirenne-Delforge et Emilio Suárez de la Torre, Presses universitaires de Liège, 2013, p. 9-23.
- Delière, Robert. « Des catégories coloniales à l'indigénisme. Heurs et malheurs d'un parcours ethnologique ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 187-188. Éditions de l'EHESS, octobre 2008, p. 423-31.
- DeLoughrey, Elizabeth, et George Handley, éditeurs. *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Oxford University Press, 2011.
- Denisova, Natalia K. *Filosofía de la historia de América: los cronistas de Indias en el pensamiento español*. Fundación Universitaria Española, 2017.
- Dion, Jeanne, éditeur. *Le paradoxe du héros ou D'Homère à Malraux*. ADRA diff. De Boccard, 1999.
- Eberwein, Jane Donahue et al. *Reading Emily Dickinson's letters: critical essays*. University of Massachusetts press, Amherst 2009.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Editions Gallimard, Paris, 1991.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Editions Gallimard, 2014.
- Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. Siglo XXI, 2012.
- Gabrielle Chamarat et Alain Goulet. *L'auteur*. Presses Universitaires de Caen, 1996.
- Garibay, Héctor Ceballos. *Foucault y el poder*. Ediciones Coyoacán, 2005.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Le Seuil, 2014.
- Germain, Nathan. « Une Poétique Des Espaces : Lecture Écocritique Des Géographies et Langages Hybrides Dans Verre Cassé ». *Alternative Francophone*, vol. 2, n° 4, University of Alberta, février 2019, p. 61-76.
- Gracián, Baltasar Auteur du texte. *Le héros ([Reprod. en fac-sim.]) / Baltasar Gracian ; trad. de l'espagnol et présenté par Joseph de Courbeville*. 1725.
- Gusdorf, Georges. *Le romantisme Vol. I*. Payot, 1993.
- _____. *Le romantisme Vol. II*. Payot, 1993.
- Hayez, Cécile, et Michel Lisse, éditeurs. *Apparitions de l'auteur : études interdisciplinaires du concept d'auteur*. P. Lang, 2005.
- Heller, Kevin Jon. « Power, Subjectification and Resistance in Foucault ». *SubStance*, vol. 25, n° 1, University of Wisconsin Press, 1996, p. 78-110.
- Jiménez Panesso, David. *Antología de la poesía colombiana*. Editorial Norma, Bogotá, 2005.
- Kohut, Karl, éditeur. *Narración y reflexión : las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*. El Colegio de México, 2007.
- _____. «Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica: desde los comienzos hasta mediados del siglo XVI». *Narración y reflexión: las crónicas de Indias y a teoría historiográfica*. El Colegio de México, 2007, p. 15-60.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Editions Gallimard, 1978.
- Kalinowski, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De *L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature* (1967) à *Expérience esthétique et herméneutique littéraire* (1982) ». *Revue germanique internationale*, n° 8, CNRS Éditions, juillet 1997, p. 151-172.
- López, Kimberle S. *Latin American Novels of the Conquest : Reinventing the New World*. University of Missouri press, 2002.
- Marchetti, Adriano. « Lire, c'est penser l'impensable avec le texte ». *Francofonia*, n° 17, 17, [Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese], 1989, p. 91-102.
- Mason, Bethany. « An Ecocritical Approach to Identity Representation in Patrick Chamoiseau's Chronique des sept misères » *ALTERNATIVE FRANCOPHONE*, vol. 2,

- n° 4, 4, février 2019, p. 25-41.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. Fondo de cultura económica, 1993.
- Moreno Hernández, Carlos. *Literatura e hipertexto: de la cultura manuscrita a la cultura electrónica*. Universidad nacional de educación a distancia, Madrid, 1998.
- Morse, Jonathan. « Emily Dickinson and the Spasmodic School: A Note on Thomas Wentworth Higginson's Esthetics ». *The New England Quarterly*, vol. 50, n° 3, 3, 1977, p. 505-509.
- Murphy, Maureen, et al. « Arts, violences, identités: l'apport des études postcoloniales ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, 1, Institut national d'histoire de l'art, juin 2012, p. 56-69.
- Ocampo López Javier. *Mitos colombianos*. El Áncora éd., Bogotá 1988.
- Osborn Ann. *El vuelo de las tijeretas*. Banco de la República, Bogotá 1985.
- Pardo, Isaac J. *Juan de Castellanos [Texte imprimé] : estudio de las Elegías de varones ilustres de Indias*. [Caracas] : Universidad central de Venezuela, 1961.
- Pizarro, Ana. *Amazonía, el río tiene voces: imaginario y modernización*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rabotnikof, Nora. « Política y tiempo: Pensar la conmemoración ». *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, n° 26, Centro de Investigaciones Socio Históricas, 2009, p. 179-212.
- Ratinaud-Lachkar, Isabelle. « Les 'héros' grecs dans tous leurs états ». *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, n° 14, Centre International d'Etude de la religion grecque antique, janvier 2001, p. 307-312.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo, et Mateos, Sofia. « En el umbral: las facetas de la genericidad ». *Séminaire Amérique Latine (CRIMIC-Sorbonne Université)*, vol. 7, 2019, p. 6-9. Volúmenes colectivos en línea. <https://colloquiasal.com/catalogue/> Consulté le 7 juin 2021.
- _____. « De una cultura global a lo literario: entre el hipertexto y el texto ». *Revista unam.mx*. Révue numérique universitaire [en ligne], 1 janvier 2012, Vol. 13, No.1. <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num1/art11/index.html> Consulté le 15 août 2022.
- Restrepo, Juan E. Villegas. « Poesía, naturaleza y vanguardia en Colombia: una lectura ecocrítica de Suenan timbres, de Luis Vidales ». *Escritos*, vol. 25, n° 55, septembre 2017, p. 465-483.
- Ribard, Dinah, et Michel Foucault. *1969, Michel Foucault et la question de l'auteur : « Qu'est-ce qu'un auteur ? »*. Honoré Champion, 2019.
- Robb, James Willis. *Imágenes de América en Alfonso Reyes y en German Arciniegas*. Bogota, Universidad Central. 1990.
- Rojas, Jorge. « Desplazados: rostros anónimos de la guerra ». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [Online], 2011, No 3. <https://journals.openedition.org/alhim/527>. Consulté le 15 mai 2021.
- Rovira, José Carlos, éditeur. *Identidad cultural y literatura*. Instituto de la cultura Juan Gil-Albert y Comisión V Centenario Generalita Valenciana, 1992.
- Serès, Guillermo. « La crónica de un testigo de vista: Berbal Díaz del Castillo ». *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias: una propuesta interdisciplinar*, p. 95-136.
- Sibley-Esposito, Clare. « Caillois sur les chemins de l'écocritique ». *Littératures*, n° 68, Presses universitaires du Mirail, juin 2013, p. 141-60.
- Mora Pablo. « El pensamiento historiográfico de Juan Luis Vives ». *Narración y reflexión: las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*, p. 63-78.
- Specq, François. « Alain Suberchicot, Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée, Paris, Honoré Champion, 2012, 274 pages ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2, 2, Association française d'études

- américaines (AFEA), octobre 2012.
- Soler Castillo, Sandra, et al., *Panorama de los estudios del discurso en Colombia*. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.
- Sutter, Éric. *Hypertexte et information documentaire*. Association française des documentalistes et bibliothécaires spécialisés, Paris, 1990.
- Symington, Micéala, et al., éditeurs. *Actualité et inactualité de la notion de postcolonial*. H. Champion, 2013.
- Tilliette, Xavier. « Empédocle, le héros tragique de Hölderlin ». *Gregorianum*, vol. 80, n° 3, 3, GBPress- Gregorian Biblical Press, 1999, p. 525-538.
- Valcárcel Martínez, Simón. *Las crónicas de indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*. Diputación provincial de Granada, 1997.
- Vázquez, Olivia. *Cuerpo, historia y textualidad en Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso y Gabriel García Márquez*. Vervuert, K, 2013.
- Vignola, Gabriel. « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature ». *Cygne noir*, n° 5, 2017, <http://revuecygnoir.org/numero/article/vignola-ecocritique-ecosemiotique>. Consulté le 20 octobre 2018.
- White, Hayden. *Metahistory the historical imagination in 19th century Europe*. London: Johns Hopkins university 1973.
- _____. «El texto histórico como artefacto literario». *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Paidós Ibérica S.A, 2003, p. 32.
- Wolfgang Iser. *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*. Pierre Madaga, 1976.

Interviews

- Legros, Robert. « Les romantiques contre les Lumières ». Les anti-Lumières, France culture. 17 avril 2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-anti-lumieres-14-les-romantiques-contre-les-lumieres>. Consulté le 22 de novembre 2021.

Autres textes littéraires

- Arturo, Aurelio. *Morada al Sur*. Ediciones del Ministerio de educación, 1963.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- _____. *El libro de arena*. Emecé, 1975.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 1967 (ed. de Jacques Joset 2009).

Ouvrages de référence

- Centre National de la Recherche Scientifique. *Le romantisme : dictionnaire*. éd, 2012.
- Dictionnaire des termes littéraires*. H. Champion, 2005.
- Gardes, Joëlle, et Marie-Claude Hubert. *Dictionnaire de critique littéraire*. 4e éd. revue et augmentée, A. Colin, 2011.
- Marchese Angelo y Forradellas Joaquin. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Edición Ariel, Barcelona, 1994.
- María Victoria yuso de Vicente, et al. *Diccionario de términos literarios Sagrario*. 1990.
- Szurmuk, Mónica, et Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI, 2009.

INDEX NOMINUM

A

Adorno, Theodor Wiesengrund, 20
Aguirre, Lope de, 35, 37, 49, 52, 53, 54, 64,
110, 122, 154, 210, 235, 281, 305, 340
Aínsa, Fernando, 25, 134, 208, 209, 210,
211, 237, 238, 240, 241, 243, 246, 247,
249, 250, 251, 252
Alighieri, Dante, 28, 156, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 304
Arciniegas, Germán, 13, 194, 195, 196,
308, 312
Arturo, Aurelio, 18, 28, 57, 71, 72, 73, 86,
87, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
104, 105, 108, 110, 113, 121, 123, 174,
301, 306, 313
Atahualpa, 45, 51, 122, 144, 163, 172, 277
Atienza, inés de, 37, 49, 50, 51, 52, 53, 57,
131, 137, 165, 172, 260, 340

B

Bakhtine, Mikhaïl, 22, 23, 128, 129, 130,
133, 310
Bolívar, Simón, 63, 189
Borges, Jorge Luis, 13, 17, 70, 71, 83, 84,
111, 137, 199, 264, 265, 302, 308, 313

Byron, George Gordon, 22, 91, 94, 111,
121, 166, 172, 177, 189, 190

C

Campbell, Joseph, 27, 277
Caro, Miguel Antonio, 113, 116, 189
Carpentier, Alejo, 92, 135, 153, 207, 208
Carranza, Mercedes, 83, 97, 106, 113
Charles Quint, 41, 151
Colomb, Christophe, 14, 111, 141, 143,
145, 280
Córtazar, Julio, 17
Cristóbal, 36, 50, 51, 53, 54, 85, 116, 132,
153, 199, 234, 237, 239, 242, 245, 246,
249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
258

D

de Castellanos Juan, 28, 33, 34, 35, 38, 39,
42, 44, 108, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 130, 131, 132,
139, 143, 148, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 176, 184, 185, 200, 212,
222, 232, 233, 279, 281, 282, 293, 296
Dickinson, Emily, 28, 90, 94, 128, 166, 167,
173, 174, 175, 176, 177, 311, 312

E

Eliade, Mircea, 27, 265, 266, 270, 271,
273, 274
Ercilla, Alonso de, 118, 141, 158, 159, 160
Estanislao Zuleta, 57, 72, 73, 102, 103,
123, 166, 302

F

Foucault, Michel, 21, 56, 71, 78, 83, 84,
311, 312

G

Gadamer, Hans-Georg, 20
García Márquez, Gabriel, 13, 19, 57, 58,
59, 60, 72, 73, 76, 87, 94, 100, 116, 138,
195, 207, 208, 211, 302, 313
Genette, Gérard, 15, 16, 311

H

Habermas, Jürgen, 20
Hölderlin, Friedrich, 19, 28, 57, 72, 91, 94,
102, 104, 107, 111, 123, 166, 177, 178,
183, 184, 191, 197, 301, 313

I

Iser, Wolfgang, 18, 20, 55, 85, 313

J

Jauss, Hans Robert, 18, 19, 20, 55, 76, 84,
311

M

Menton, Seymour, 23, 24, 92, 135, 136,
137, 138, 139, 205, 312
Montoya, Pablo, 22, 56, 61, 64, 66, 67, 69,
85, 127, 134, 135, 136, 137, 166, 177,
211, 306

N

Nelson, Ted, 16
Neruda, Pablo, 69, 72, 159, 211

O

Orellana, Francisco de, 34, 35, 38, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 108, 122, 143, 151, 154,
171, 243, 271, 279, 333
Oviedo, Gonzalo Fernández de, 45, 48,
117, 118, 120, 130, 141, 154, 156, 157,
158, 179, 213, 238, 239, 242, 243, 246,
251, 280, 281

P

Paz, Octavio, 17, 22, 126, 127
Pizarro, Francisco, 36, 41, 47, 51, 128, 144,
235
Pizarro, Gonzalo, 14, 41, 43, 44, 45, 47, 54,
111, 143, 163, 164, 278

S

Sanín Caro, Baldomero, 13, 194

V

Vallejo, Fernando, 59, 60, 72, 263

Vargas Llosa, Mario, 65, 66, 92, 111, 112,
135, 308

W

White, Hayden, 23, 109, 134, 135, 313

Whitman, Walt, 88, 91, 94, 166, 177, 264

Z

Zuleta, Estanislao, 28, 57, 72, 73, 95, 102,
103, 104, 123, 166, 302

INDEX CONCEPTS

A

Aisthesis, 17, 53

Amérique latine, 13, 25, 73, 75, 92, 104,
112, 114, 121, 135, 139, 189, 196, 197,
211, 233, 249, 289

C

Catharsis, 20, 21, 55, 290

Chronique, 22, 24, 28, 37, 118, 123, 128,
129, 138, 139, 140, 146, 147, 149, 150,
151, 152, 201, 239, 291

Colombianité, 13, 14, 60, 116, 289, 295

E

Eurocentrisme, 262

I

Identité, 13, 15, 18, 23, 24, 25, 28, 29, 36,
49, 50, 75, 78, 79, 84, 92, 123, 132, 135,
169, 179, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 200, 202, 205, 206, 208, 209, 210,
211, 215, 220, 221, 232, 233, 237, 238,
242, 243, 246, 247, 248, 250, 251, 256,
258, 260, 273, 279, 285, 289, 291, 292,
293, 294, 295, 296, 297

M

Métissage, 13, 14, 18, 27, 29, 58, 76, 100,
136, 194, 198, 199, 200, 257, 258, 259, 260,
291, 292, 293, 294, 295

Migration, 22, 27, 28, 29, 129, 200, 203,
205, 206, 211, 219, 221, 223, 228, 231,
272, 285, 294

Mythe, 22, 26, 27, 28, 29, 89, 94, 107, 142,
167, 169, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
211, 212, 215, 249, 260, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
284, 295, 296, 310, 311

P

Paramilitarisme, 14, 111, 198, 215, 284

Poiesis, 20, 21, 55, 56, 123, 290

Pouvoir, 19, 26, 27, 29, 35, 39, 40, 42, 43,
61, 71, 80, 87, 110, 127, 129, 131, 132,
133, 136, 140, 141, 146, 151, 155, 159,
160, 169, 183, 190, 194, 195, 198, 201,
209, 210, 218, 220, 223, 233, 248, 254,
257, 268, 279, 285, 289, 291, 293, 294
155, 156, 165, 180, 187, 191, 192, 194,
195, 198, 207, 208, 216, 218, 221, 230,

232, 247, 253, 256, 268, 278, 285, 289,
291, 292, 294

R

Réception, 17, 18, 19, 20, 22, 28, 54, 55,
56, 57, 65, 66, 76, 84, 123, 207, 289,
290, 310, 311

Romantisme, 15, 18, 19, 22, 23, 26, 28, 69,
72, 82, 86, 87, 89, 91, 94, 95, 102, 106,
107, 111, 121, 127, 128, 129, 136, 150,
165, 166, 167, 168, 172, 173, 177, 178,
179, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189,

190, 191, 192, 196, 290, 291, 292, 297,
310, 311, 314

T

Tension, 28, 53, 54, 56, 57, 61, 63, 65, 66,
89, 123, 192, 289

V

Violence, 13, 14, 24, 25, 27, 28, 29, 75, 79,
80, 81, 92, 93, 111, 194, 197, 200, 206,
214, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227,
229, 230, 231, 241, 256, 272, 280, 282,
283, 285, 289, 294

ANNEXES

- I. Prix obtenus par William Ospina**
- II. *Canto segundo Elegía de varones ilustres de indias (1847)***
- III. Cartographie**
 - Carte du Royaume de Nouvelle-Grenade
 - Carte de Colombie
 - Portulano de la première représentation de l'Amazonie
 - Portulano de la première représentation de l'Amazonie
 - Confrontation entre Amazones et européens
 - Carte du "Vuelo de las tijeretas"
- IV. Représentations de l'Amazonie**
 - Réunion des seniors et perplexité des conquistadors
 - Francisco de Orellana et son équipage construisent une bringantine
 - Les Amazones
 - Monstres de l'Amazonie selon les européens
- V. Mythes**
 - Répresentation de El Mohán
- VI. Iconographie**
 - Enfants U'wa
 - Portrait de Juan de Castellanos
 - Pedro de Ursúa e Inés de Atienza

I. Prix obtenus par William Ospina

1982:

Premio Nacional de Ensayo

Premio Nacional de Poesía Colcultura y Premio Nacional del taller de escritores Awaska3

1992:

Premio Nacional de Poesía

1999:

Doctorat Honoris Causa à l'Université Autonoma Latinoamericana de Medellín

2003:

Premio Ezequiel Martínez Estrada de l'Havane

2006:

Premio Nacional de Literatura de LaFundación Cultural Libros

2008:

Doctorat Honoris Causa à l'Université del Valle

2009:

Rómulo Gallegos

II. Juan de Castellanos *Elegía XI*

136

JUAN DE CASTELLANOS.

Aquesta fué su fin y paradero ;
Y pues con él habemos concluido,
Justo será volver á lo primero,
Porque me hallo ya muy divertido
De nuestra Margarita, donde quiero
Cumplir con lo que tengo prometido,
Y donde hallareis por escritura
Otra mas trabajosa desventura.

Y por contar aquesta no diremos
Desabrimientos que le son anejos ;
Pues vence la que digo los extremos
De cuantas tienen lacrimosos dejos :
Mas, para proceder como debemos,
Cumple tomar la cosa de muy lejos ;
Y pues de un golpe no podemos tanto,
Quierola comenzar con nuevo canto.

CANTO SEGUNDO,

Donde se da á entender quién era Pansa os Ursúa y su descendencia,
con otras cosas á la historia conexas.

Siempre suelen venir acompañados
Los jueces y los gobernadores
De deudos, de parientes y criados,
Guiados del olor de sus favores :
Y en algunos no son mal empleados
Los mas calificados y mejores,
Pues su virtud, trabajo y diligencia
Los hacen merecer la tal herencia.

Entre los otros yugos que sostuvo
El orbe de las Indias de occidente,
Un Miguel Diaz Armendarix hubo
Que trajo seis gobiernos juntamente ;
Y en este nuestro nuevo reino tuvo
Un mozo generoso, su pariente,
Pedro de Ursúa fué su propio nombre,
Que siempre mostró sello sin ser hombre.

Pareciéndole cosa conviniente
A discrecion modesta y asentada,
El tío le nombró méritamente
Por general del reino de Granada :
Salió buen capitán y diligente
Para le cometer cualquier jornada ;
Y así, por aquí daba buena cuenta
En los negocios de mayor afrenta.

Descubrió los caminos mas reclusos,
Allanó la montaña rigurosa,
Conquistó la provincia de los Musos,
Deste reino la mas dificultosa :
Finalmente, que los guerreros usos
Le dieron prontitud maravillosa,
De manera que mañás y osadías
Crecían juntamente con los días.

Y así, con el valor de su persona,
Y entre valientes indios y arriscados
Pobló ciudad á quien llamó Pamplona,
Cuyos campos y rios son dorados :
Vile hacer á la real corona
Otros muchos servicios señalados ;
Y en Santa Marta recorrió la sierra,
Puesto que sin victoria desta guerra.

Podríame vender yo por testigo
Sin gozar lo mejor de la mañana,
En el paso de Origua ó de Rodrigo,
Y el buen Pedro de Ursúa con cuartana,
Tomándole los pasos que ya digo
Gran ímpetu de gente coniarcana,
Sobre paz y con fiebre fatigado,
Descalzo del un pié y otro calzado.

Allí caza Bondigua, y allí Bonda ;
Allí de Pochiguica y de Tairama,
Con todos los demas de la redonda,
Conocidos por hechos y por fama,
Con flechas, con macana, dardo, honda,
Gran cantidad de sangre se derrama,
Privando brevemente de la vida
Cuanta gente hallaron divertida.

Ursúa de salud estaba falto,
E ya por todas partes rodeado ;
Venciendo calentura y sobresalto
Salió del todo mal aderezado,
A fin de trabajar ganar el alto
De fortísimos indios ocupado,
Y halló para ir en tal demanda
Solos doce soldados de su banda.

A los cuales les hizo tal abrigo,
Que con aquel valor de su costumbre,
A pesar del ejército enemigo,
Ganó lo mas supremo de la cumbre,
Haciendo crudelísimo castigo
Con riesgo, con sudor y pesadumbre :
Fueron sus grandes hechos aquel día
Bastante prueba de su valentía.

Hirióle tres el venenoso Marte ;
Y aunque de vida ya desconfiados
Esta desconfianza no fué parte
Para que fuesen del desamparados ;
Y sus esfuerzos fueron de tal arte,
Que de debiles hizo confiados
Para salir de riesgo tan terrible,
Que no parecera cosa posible.

O ya con arcabuz, ya con espada,
El escuadron rompió mas impetuoso
A pié mas de seis leguas de jornada,
Con terrible calor y siempre ayuno :
Llegó pues con la gente fatigada,
Sin que dejase uno ni ninguno
A Santa Marta, que se maravilla
Escapar de tan áspera rencilla.

Era por este tiempo ya venido
Montaña por juez de residencia,
Que puestos sus servicios en olvido
Le mostraba rencor y mal querencia ;
Y así, de sus amigos conmovido,
Se desvió de aquella pestilencia,
Y residió con ciertas compañías
En el Nombre de Dios algunos días.

Donde recogió copia de soldados
Para los ejercicios de la guerra,
Y allí desbarató negros alzados
Que estaban hechos fuertes en la sierra ;
Los cuales, por ser muchos y esforzados,
Ponían en temor toda la tierra,
Prendiéndoles á su rey dicho Italiano,
Aunque tenia poderosa mano.

Los negros y proterva compañía
Vencidos en aqueste rapiguete,
A reinos de Piru hizo su via
Con amigos y deudos seis ó siete ;
Los cuales en aquel tiempo regia
El marqués excelente de Cañete ;
Y este, reconociendo sus valores,
Le hizo mil mercedes y favores.

Después, con gracia de raras urbaneas,
Hizo demanda del descubrimiento,
Que dicen de Francisco de Orellana,
Con quien yo tuve gran conocimiento ;
Y el marqués se lo dió de buena gana
Vista su discrecion y su talento,
Porque en aquellas tierras aun habia
Soldados de aquel tiempo todavia.

Y entre todos aquellos que renuevan
Este descubrimiento que ya digo,
Era buen adalid Alonso Esteban,
A quien también yo tuve por amigo ;
El cual de la jornada do se ceban
Se podía vender por buen testigo,
Como quien abajó con Orellana
Al mar del norte y á Maracapan.

Ursúa, con aviso suficiente,
A los efectos desto se presenta ;
Pero dejémoslo haciendo gente
Que de valor tan raro se contenta ;
Pues me parece cosa conviniente
Del Orellana dar alguna cuenta,
Para bien entender desta lectura
Jornada de tan grande desventura.

*

Canto segundo Elegía de varones ilustres de indias (1847)

III. Cartographie

Carte du Royaume de Nouvelle-Grenade



Source: Ospina William, *Ursúa*, ed. Alfaguara

Carte de Colombie



Source: *Geoportal*. Instituto geográfico Agustín Codazzi.

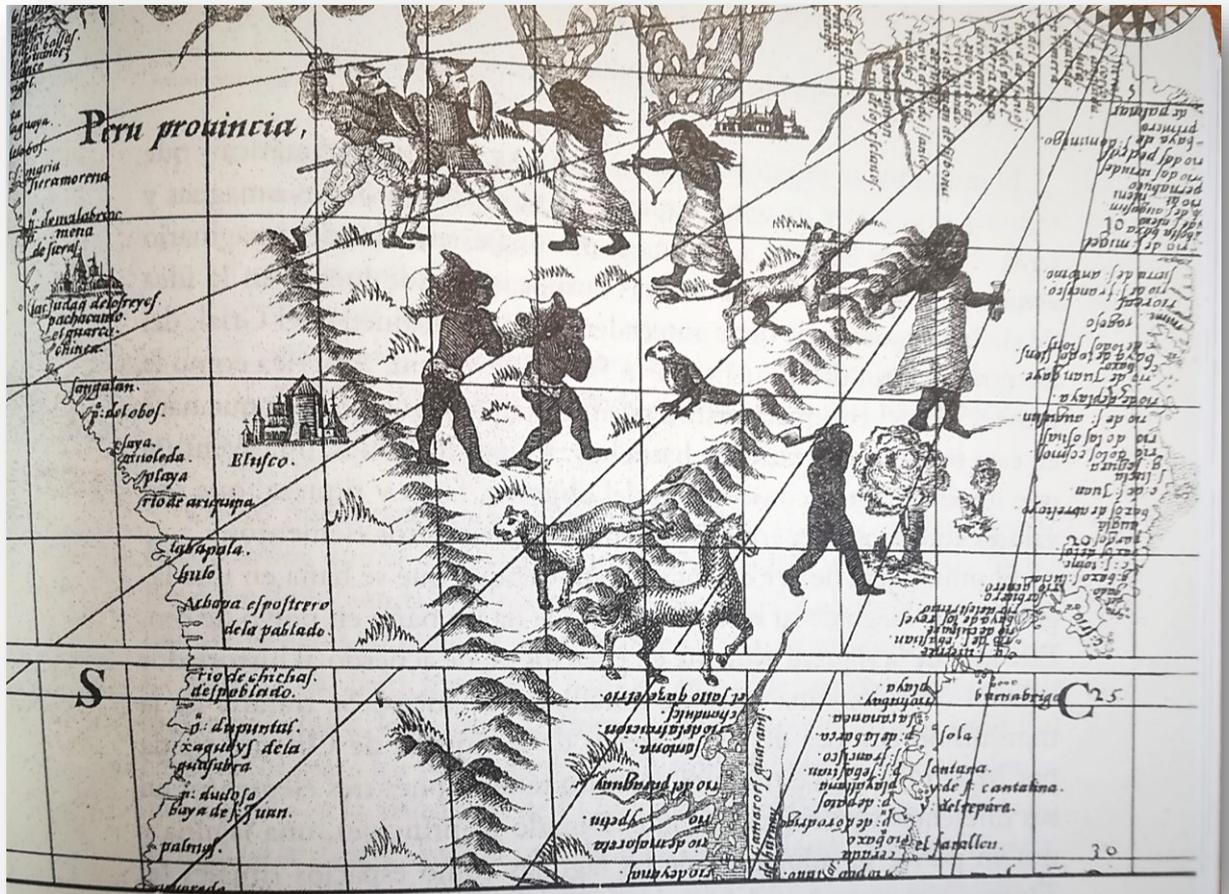
<https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales>. Consulté le 30 juin 2022.

Portulano de la première représentation de l'Amazonie



Cette carte de navigation appelé *Portulano* est la première représentation connue de l'Amazonie. Source: Ana Pizarro, *Amazonía, el río tiene voces: imaginario y modernización*

Confrontation entre Amazones et européens



On distingue le fleuve *Amazonas* en forme de serpent. Source: Ana Pizarro, *Amazonía, el río tiene voces: imaginario y modernización*

IV. Representations de l'Amazonie

Réunion des seniors et perplexité des conquistadors



Illustration originale: *Théodor de Bry*. Source: Ana Pizarro, *Amazonía, el río tiene voces: imaginario y modernización*

Francisco de Orellana et son équipage construisent une brigantine



Illustration originale: *Théodor de Bry*. Source: Ana Pizarro, *Amazonía, el río tiene voces: imaginario y modernización*

Les Amazones



Les Amazones rencontrent leurs amoureux une fois par an. Source: Ana Pizarro, *Amazonía, el río tiene voces: imaginario y modernización*

Monstres de l'Amazonie selon les européens



Illustration originale: *Théodor de Bry*. Source: Ana Pizarro, *Amazonia, el río tiene voces: imaginario y modernización*

V. MYTHES

Répresentation de *El Mohán*



Source: Ocampo López Javier, *Mitos colombianos*

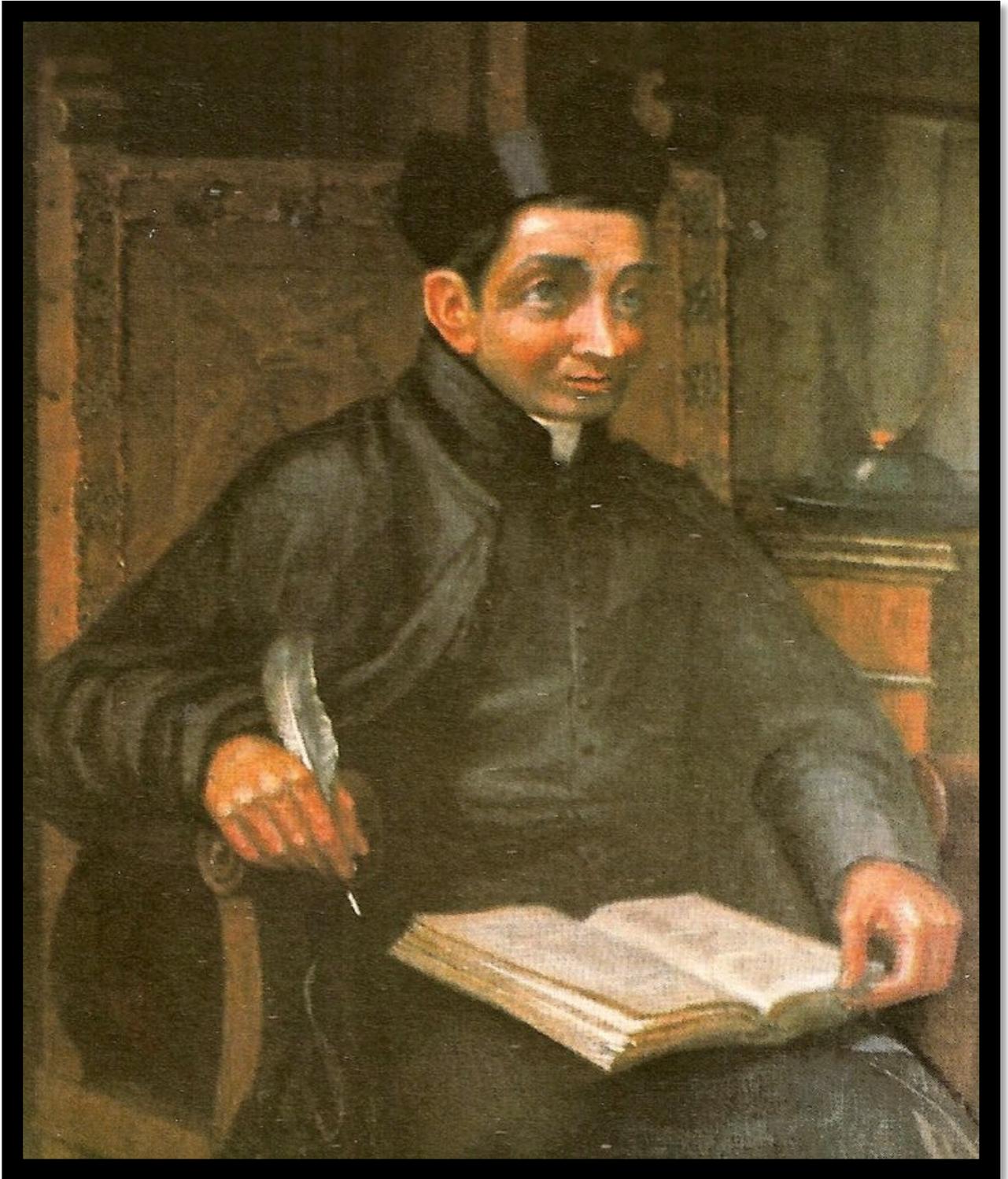
VI. Iconographie

Enfants U'wa



Source: Revue *Semana on line*, « Por qué el pueblo U'wa se niega a la exploración petrolera en su territorio », 11 Mars 2007. <https://www.semana.com/on-line/articulo/por-que-pueblo-uwa-niega-exploracion-petrolera-su-territorio/83954-3/> . Consulté le 04 Juillet 2022.

Portrait de Juan de Castellanos



Ricardo Moros Urbina., Academia colombiana de historia, Bogotá.

Pedro de Ursúa e Inés de Atienza



Inés de Atienza. Interprétée par Gabriela Roel et Pedro de Ursúa par Wilson Lambert dans *El Dorado*, Carlos Saura, 1988.



Pedro de Ursúa e Inés de Atienza. Interprétés par Ruy Guerra et Helena Rojo dans *Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972.

Espace, pouvoir et migration dans les romans historiques de William Ospina

Résumé

La trilogie de William Ospina récupère une partie du poème oublié et le plus long de la langue castillane *Elegías de varones ilustres de Indias*. L'auteur a recours à des procédures narratives qui saturent le fragment du poème original de détails, telle que la présence imposante des espaces colombiens. À travers des mythes, du récit de la chevauchée de Pedro de Ursúa en territoire colombien et de la métamorphose du narrateur, Ospina conçoit une révision ambiguë du passé et de l'identité du Colombien en consonance avec le présent. Ainsi, l'écrivain polyvalent cherche à raconter l'épilogue du conflit colombien actuel, dont le nœud est le territoire colombien, incluant, entre autres, le phénomène du déplacement intérieur forcé et le paramilitarisme. Notre objectif est d'analyser comment la trilogie établit la question de la colombianité directement associée au pouvoir, à la migration et aux espaces, mais aussi la dialectique homme-langue, art-identité et fiction-histoire à travers une étude structurelle et générique de l'œuvre. À partir d'un parcours des discours de réception, une analyse générique, et l'exploration des personnages à travers l'espace, nous avons pu déterminer que la question de l'identité abordée dans l'œuvre est problématique. D'une part, elle s'étend à l'auteur lui-même, générant des discours de tension. D'autre part, le style baroque, qui tente de déchiffrer la colombianité à travers les mythes et la relation entre l'homme et son environnement, n'est rien d'autre que le résultat d'une relation problématique entre l'homme américain et les espaces.

Mots-clés : [Colombianité- dans la littérature, De Castellanos Juan (1522-1607), Chronique, Déplacement intérieur forcé- dans la littérature, Essai, Identité-dans la littérature, Littérature colombienne, Mythe-dans la littérature, Pedro de Ursúa (1526-1561), Réception, Romantisme, Territoire colombien-dans la littérature, Violence-dans la littérature]

Space, power and migration in the historical novels of William Ospina

Summary

William Ospina's trilogy recovers part of the forgotten and most extensive poem in the Castilian language *Elegías de varones ilustres de Indias*. The author uses narrative procedures that saturate the fragment of the original poem with details, such as the imposing presence of Colombian spaces. Through myths, the story of Pedro de Ursúa's ride through Colombian territory and the narrator's metamorphosis, Ospina conceives an ambiguous revision of the past and of the Colombian identity in consonance with the present. Thus, the versatile writer seeks to narrate the epilogue of the current Colombian conflict, whose node is the Colombian territory, including, among others, the phenomenon of forced internal displacement and paramilitarism. Our objective is to analyse how the trilogy establishes the question of Colombianity directly associated with power, migration and spaces, but also the dialectic of man-language, art-identity and fiction-history through a structural and generic study of the work. From a review through the discourses of reception, a generic analysis, and the exploration of the characters through space, we were able to determine that the question of identity addressed in the work is problematic. On the one hand, it extends to the author himself, generating discourses of tension. On the other hand, the baroque style, which attempts to decipher Colombianity through myths and the relationship between man and his environment, is nothing other than the result of a problematic relationship between the American man and spaces.

Keywords : [Colombianity-in-literature, De Castellanos Juan (1522-1607), Chronicle, Forced Internal Displacement-in-literature, Essay, Identity-in-literature, Colombian literature, Myth-in-literature, Pedro de Ursúa (1526-1561), Reception, Romanticism, Colombian Territory-in-literature, Violence in literature]

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 0020 Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Lettres

