



**HAL**  
open science

# Une mémoire à l'oeuvre : résurgences artistiques de la "petite histoire" en Colombie

Carolina Ariza González

► **To cite this version:**

Carolina Ariza González. Une mémoire à l'oeuvre : résurgences artistiques de la "petite histoire" en Colombie. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H300 . tel-02067243

**HAL Id: tel-02067243**

**<https://theses.hal.science/tel-02067243>**

Submitted on 14 Mar 2019

**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.

**UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON - SORBONNE**

**École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art**

Thèse de doctorat

Arts et sciences de l'art – Mention Arts Plastiques

**UNE MÉMOIRE À L'ŒUVRE :**

**Résurgences artistiques de la « petite histoire » en Colombie**

**Carolina ARIZA GONZÁLEZ**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Richard Conte

Soutenance le 6 juillet 2018

Membres du jury :

- 1.** Ivan Toulouse, Pr. Arts plastiques, Paris 8.
- 2.** Daniel Pécaut, Pr. Sociologie politique, EHESS
- 3.** Sabine Forero, Pr. Histoire de l'art, Université de Pau et des pays de l'Adour.
- 4.** Claire Lahuerta, Pr. Arts plastiques, Université de Lorraine.

## **UNE MÉMOIRE À L'ŒUVRE :**

*Résurgences artistiques de la « petite histoire » en Colombie*

# UNE MÉMOIRE À L'ŒUVRE :

## Résurgences artistiques de la « petite histoire » en Colombie

### TABLE DE MATIÈRES

AVANT-PROPOS	1
INTRODUCTIONS	5
<b>PARTIE 1</b>	<b>34</b>
<b>1. Je ne me souviens de rien !</b>	<b>34</b>
<b>Introduction (partie 1)</b>	<b>34</b>
1.1. Diaspora (s)	37
1.2. Troisième tremblement de terre : Armenia	40
1.3. De l'autobiographie à l'Histoire	46
1.3.1. L'année 1977	51
1.3.2. La Guerra sucia (La Sale guerre)	55
1.4. Premier tremblement de l'Histoire : le Palais de Justice	58
1.4.1. Les enfants de la guerre	65
1.5. Deuxième tremblement de l'Histoire : Armero	73
1.5.1. Le changement de destin	77
1.5.2. Des hommes sans Histoire	80
1.5.3. Les enfants disparus	87
1.5.4. Omaira : l'image voilée	89
1.5.4.2. Omaira Montoya : une histoire d'oubliés (œuvre Carolina Ariza)	92
1.5.5. L'Histoire corrompue	97
1.5.6. Celui qui ne connaît pas l'Histoire est condamné à la revivre	99
1.5.7. Réminiscence du minuscule fragment de l'Histoire	104
1.5.8. Le récit impossible	108
1.6. Le jugement	113
1.6.1. Les preuves « réduites au silence »	116
<b>Conclusion (partie 1)</b>	<b>117</b>
<b>PARTIE 2</b>	<b>127</b>
<b>2. Quel rôle pour l'artiste historien dans l'écriture de la petite histoire ?</b>	<b>127</b>
<b>Introduction (partie 2)</b>	<b>127</b>
2.1. L'artiste historien et la <i>petite histoire</i>	130
2.1.1. L'artiste historien face à son histoire (Warburg)	132
2.2. Une Histoire qui n'a pas été écrite	138
2.2.1. Les indices	145
2.2.2. Les fables de l'Histoire	149
2.3. Images manquantes en Colombie: artistes historiens	157
2.3.1. Des œuvres comme appareils de vision transhistoriques	157
2.3.2. Beatriz González : de l'histoire de l'art à la singularité provinciale	177
2.3.3. Doris Salcedo : de l'identité singulière à l'historiographie collective	198
2.3.4. Oscar Muñoz : spectres et fragments de mémoire	209
2.3.5. La Plaza de Bolívar : un espace de réappropriation pour la construction de la mémoire collective en Colombie	220
2.3.5.1. Introduction : Histoire de la Plaza de Bolívar	220
2.3.5.2. <i>Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico</i> (Monsieur le Président, quel honneur d'être à vos côtés dans ce moment historique) de Beatriz González (1986-1987)	232
2.3.5.3. <i>Le radeau de la Méduse</i> à la Plaza de Bolívar de Gustavo Zalamea	237
2.3.5.4. José Alejandro Restrepo : <i>El caballero de la fe</i>	241
2.3.5.5. <i>Actions de deuil</i> de Doris Salcedo (1999-2016)	243
2.3.5.6. <i>La bandeja de Bolívar</i> (Le plateau de Bolívar) de Juan Manuel Echavarría (1999)	252
2.3.5.7. <i>El que no sufre no vive</i> (Celui qui ne souffre pas ne vit pas) de Carlos Castro (2010)	255
2.3.5.8. <i>Acciones para el Acuerdo</i> (Actions pour l'Accord) : octobre 2016	259
2.3.6. Juan Manuel Echavarría : la mémoire de la guerre ou la guerre que nous n'avons pas vue	264
<b>Conclusion (partie 2)</b>	<b>271</b>

<b>PARTIE 3</b>	<b>276</b>
<b>3. Plasticité et malléabilité de l'archive</b>	<b>276</b>
<b>Introduction (partie 3)</b>	<b>276</b>
3.1. Mes expériences ethnographiques	278
3.1.1. L'éclaireur : <i>Faisceau</i> (œuvre de Carolina Ariza)	279
3.1.2. Collecte d'archives dans la Goutte-d'Or	290
3.1.3. Les ruines : espace de fragmentation et <i>temps anachronique</i>	294
3.1.4. Cartographier le territoire de la destruction (œuvre de Carolina Ariza)	305
3.2. Archives enfuies : le cas libanais, artistes historiens	315
3.2.1. La reconstruction de Beyrouth : pratiques archivistiques	318
3.2.2. La destruction de Beyrouth ou la destruction de l'histoire : <i>The Atlas Group</i>	321
3.2.3. Images de Guerre, Images latentes : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas	331
3.2.4. <i>La Révolution Pixelisée</i> de Rabih Mroué	339
3.2.5. À la recherche d'un employé disparu de Rabih Mroué	346
3.3. Réinvention d'une archive : histoire fragmentée	356
3.3.1. Des images comme des calques: <i>Images en tas</i> (œuvre Carolina Ariza)	356
3.3.2. Images blanches : <i>Recadrages en série</i> (œuvre Carolina Ariza)	364
3.3.3. <i>Chronophotographies</i> et <i>Chronotopes</i> (œuvre Carolina Ariza)	374
3.3.4. Villes d'eau : <i>Kilimandjaro/Naclio</i> (œuvres Carolina Ariza)	389
3.3.5. Si la rivière pouvait parler : l'eau comme surface d'impression de la mémoire	397
3.3.6. L'histoire à l'œuvre : projets pour la constructions de la mémoire dans les régions dévastées	418
<b>CONCLUSIONS</b>	<b>451</b>
<b>LISTE D'ILLUSTRATIONS</b>	<b>456</b>
<b>CORPUS BIBLIOGRAPHIQUE</b>	<b>464</b>
INDEX DES NOTIONS	487
INDEX DES NOMS	494
<b>ANNEXES I: ENTRETIENS AVEC LES ARTISTES</b>	<b>500</b>
<b>DORIS SALCEDO</b>	<b>501</b>
<b>BEATRIZ GONZALEZ</b>	<b>520</b>
<b>JOSE ALEJANDRO RESTREPO</b>	<b>539</b>
<b>OSCAR MUÑOZ</b>	<b>553</b>
<b>ANTONIO CARO</b>	<b>568</b>
<b>RODRIGO FACUNDO</b>	<b>586</b>
<b>LISTE D'IMAGES</b>	<b>604</b>
<b>ANNEXES II: DOSSIER ARTISTIQUE</b>	<b>606</b>

***Remerciements***

Mon patient directeur Monsieur Richard Conte

***Ma famille pour leur chaleureux support***

Myriam, Rey, Yari y Pedro

***Mes aiguisés correctrices et correcteurs***

Un immense merci à Ségolène Guinard pour les nombreuses corrections, propositions et critiques

Et à :

Jean-Louis Maréchal pour son attentive relecture finale

Ainsi qu'à mes nombreux autres correcteurs et amis :

Élise Lamy-Rested

Elias Jabre

Laurence Teboul

Teresa Nuñez

Jean-Pierre Sanchez

Élisabeth Orengo

Gabrielle Reiner

***Mes pointilleuses traductrices***

Yasmin Fardjoume et Andrea Azpeitia pour les éditions des entretiens en espagnol

Lise Duchatelet pour la traduction des entretiens et de la chanson de Waikil de l'espagnol

Trilce Laske pour la traduction du poème de Montserrat Álvarez de l'espagnol

Katja Gentric pour les traductions des textes de Marta Braun de l'anglais

***Mes amis inconditionnels porteurs de courage et de bons conseils***

Mariem Guellouz

Stéphanie Dadour

Teresa Nuñez

Andres Avila-Reyes

Kahena Sanaâ

Sirine Fattouh

Albertine de Galbert

Mildred Durán

Mariela González

Christine Rebet

***Les artistes pour les entretiens et leur partage des archives***

Antonio Caro

Juan Fernando Herrán

Rodrigo Facundo

José Alejandro Restrepo

Doris Salcedo

Beatriz González

Felipe Arturo

Estefanía Peñafiel-Loaiza

Santiago Vélez

« Depuis longtemps j'ai arrêté d'exercer le droit, car en Colombie le droit est trop tordu. »

Mon père

## Avant-propos

Lorsque j'ai commencé l'écriture de cette thèse, ma production plastique se concentrait principalement sur la réalisation d'œuvres qui m'aidaient à faire émerger la mémoire de mon enfance en Colombie, que j'ai quitté à l'âge de 19 ans. Ma mémoire, au début de ce processus d'écriture, n'était qu'une vaste page blanche que je m'efforçais de raviver dans le présent. Le fait d'écrire durant toutes ces années, de recoller les fragments de certains événements survenus en Colombie a transformé mon rapport à la matière, l'espace de la recherche et l'écriture sont devenus des matières plastiques, et c'est cette plasticité qui m'a permis de combler certaines lacunes de l'histoire colombienne, des moments dont j'avais été témoin mais qu'il m'était impossible de me remémorer. Venant d'une formation ancrée dans la pratique à l'École des Beaux-Arts, je n'avais jamais eu l'opportunité d'écrire, et cette écriture est devenue avec le temps le moyen de *faire œuvre*, de remettre la mémoire en mouvement pour comprendre les raisons d'un tel oubli, alors que j'avais été témoin de tant d'événements catastrophiques durant mon enfance dans les années 1980 et 1990. Dans mon travail de plasticienne, j'ai cherché intuitivement à me rapprocher des événements de l'Histoire, à l'époque j'avais comme référence des artistes tels que Christian Boltanski, Sarkis, Doris Salcedo ou Sophie Ristelhueber. Au fil du temps, j'ai réalisé que si la mémoire n'avait pas pu émerger en Colombie, c'était parce que les événements étaient enterrés, se recouvrant les uns les autres involontairement, et que nous, les Colombiens de ma génération, avons une responsabilité dans la reconstruction de l'Histoire de notre pays. Il fallait pour cela se remuer pour aller déterrer nos mémoires enfouies et les retisser dans le présent.

Mais quelle était la méthode à suivre ? Comment persévérer dans un tel travail ? Écrire l'Histoire lorsqu'on ne connaît pas le métier d'historien, c'était une tâche impossible à envisager face aux désastres qu'a connus la Colombie durant les trente dernières années de la

guerre. Dire la *vérité* était interdit dans un tel contexte de violence et d'impunité. Nous avons seulement l'art pour entamer un tel chantier.

Depuis mon arrivée en France, les Français ont eu pour habitude de me demander, comme à d'autres étrangers, de façon très polie : « d'où vient ce petit accent mignon ? », et ensuite, « Pourquoi êtes-vous venue en France si vous venez d'un pays si ensoleillé ? ». Des questions véhiculant lieux communs et méconnaissance auxquelles vous devez répondre incessamment et qui vous placent en porte-à-faux. On vous colle ensuite l'étiquette du narcotrafic, on vous demande des visas pour 200 pays dans le monde, on vous fouille brutalement à chaque aéroport, et depuis 2011 (à la suite du *Patriot Act* de Bush), vous devenez ressortissant de l'un des premiers pays sur la liste du terrorisme. Qui a décidé de cela et pourquoi avons-nous dû subir une telle situation politique ? Plutôt que de vous mettre à exposer à votre interlocuteur le problème météorologique et géographique des étages thermiques, qui font que Bogotá se trouve dans une savane froide et pluvieuse, ou de rentrer dans la périlleuse explication d'un conflit que personne ne comprend, vous essayez d'expliquer l'intensité des liens culturels, historiques et artistiques qui relient ces deux endroits. Alors que la seule vraie raison serait de dire que vous êtes issue de la diaspora car votre pays est en guerre et que vous faites partie des milliers de jeunes de la classe moyenne qui ont fui la Colombie durant les années 1990. Nous n'avions jamais songé à donner une telle réponse parce que loin de penser que nous étions les victimes collatérales d'un conflit, cette guerre n'existait pas, ni aux yeux de la presse internationale, ni dans notre imaginaire collectif. Comme la guerre se déroulait dans des campagnes reculées et que la presse ne parlait que de règlements de comptes survenus dans la jungle, entre la guérilla et le narcotrafic, au lieu de parler d'un conflit politique, au lieu de mettre un nom sur cet événement, toutes ces paroles imprononcées nous ont éloignés de la réalité. Et les gens ? Où étaient-ils pendant tout ce temps ? Les Indiens, les paysans, les afro-colombiens, les déplacés, les victimes, les guérilleros, les paramilitaires ? Nous ne les avons jamais croisés dans la vie citadine qui était la nôtre. Les artistes évoqués dans cette thèse, contrairement à nous, sont partis à leur rencontre et ont décidé de mettre des mots sur ces choses invisibles. Il y a une dizaine d'années, la guerre s'est peu à peu épuisée, les dirigeants des guérillas vieillissaient – le chef historique de Farc, par exemple, meurt en 2008 –, leurs idées tombaient en désuétude, les soldats étaient fatigués de tuer leurs frères, les mères ne voulaient plus faire d'enfants pour les déverser dans la guerre, les démobilisations armées ont commencé et le discours politique a fondamentalement changé. Dans cette fatigue profonde due à la guerre, la mise en place de l'Accord de Paix bénéficia de ce contexte favorable et le



gouvernement, à partir de l'investiture de Juan Manuel Santos en 2010, a décidé de se battre pour le porter jusqu'à sa signature. Le statut de victime apparaît en 2015 et les chiffres de la violence finissent par être progressivement dévoilés. La presse internationale commence à parler du conflit colombien en annonçant qu'en 2016 il y avait plus de déplacés qu'en Syrie (6,9 millions), plus de 260.000 morts et près de 45.000 disparus. D'un coup, le monde a réalisé qu'il s'agissait bel et bien d'une guerre.

La mémoire fut depuis le début de ma pratique artistique, en 2001, au centre de mon travail plastique et elle fut mobilisée par une suite de catastrophes naturelles survenues en Colombie, qui montraient que les catastrophes et les tragédies politiques s'entremêlent du point de vue des victimes qui ne furent jamais reconnues. Comme nous ne fûmes ni victimes, ni artistes de la diaspora, ni déplacés par le conflit, ni privés de notre terre, ce travail de recherche fut le seul moyen d'enraciner les mots que nous n'avions jamais pu prononcer. Et pourtant, nos destins furent bouleversés par cette chose qui n'avait pas de nom : la guerre, le conflit, la violence, qu'il vaudrait mieux prononcer au pluriel tant le conflit fut long et les violences multiples.

La préparation de cette thèse dura presque les mêmes huit années qui furent celles durant lesquelles l'Accord de Paix en Colombie fut mené sur les tables de négociations à La Havane. Après le profond bouleversement qu'entraîna son refus lors du Referendum en octobre 2017, il fut enfin signé en novembre 2017 (en grande partie grâce à la pression internationale, et, ainsi que nous voulons le croire, grâce au pouvoir de l'art). Durant dix années, j'ai travaillé en tant que commissaire d'exposition dans différentes institutions, et parallèlement, le monde de l'art a commencé à s'intéresser à la Colombie, ce qui a beaucoup contribué à ma participation dans des projets de recherche qui ont amplement nourri cette thèse. À fur et mesure que je devenais commissaire, la recherche et l'écriture ont pris la place de la production plastique et sont devenues fondamentales pour mon travail. Elles m'ont ouvert des portes inédites pour tisser des liens avec les artistes et réaliser à leur côté des projets d'exposition. Le commissariat a représenté un bouleversement dans ma vie car il m'a permis une confrontation directe avec d'autres artistes, et parfois une participation dans leurs réalisations, j'ai ainsi pu découvrir des artistes passionnées par l'Histoire, qui travaillent cette idée non pas au sens orthodoxe du terme, mais en termes de plasticité. Plaçant le deuil au centre de la mémoire, évitant la représentation littérale de la violence, et concevant l'Histoire comme un *chronotope*, c'est-à-dire un espace imbriqué dans le temps, ou encore en termes de musicalité

faite de durées variables, de rythmes, de pauses, de silences, de syncopes. Ces perspectives se situant en dehors des formes traditionnelles d'écriture de l'histoire furent des ouvertures fondamentales pour ces recherches.

Mais comment réinventer l'Histoire dans un tel contexte de terreur? Face à l'absence de mémoire historique, nous nous sommes rapprochés d'autres formes de narration que les formes traditionnelles. Ainsi, l'anthropologie nous a permis de comprendre l'Histoire sous l'angle du tissage, de la musique qui nous caractérise tant, des cantiques, de la danse, ou à travers d'autres formes de syncrétisme fortement exploitées dans l'art et dans la littérature. Puisque la guerre a bien été reconnue, nous pouvons enfin mettre des mots sur ces choses et mettre en œuvre cette réinvention plastique de l'Histoire. C'est en cela qu'a consisté l'écriture de cette thèse.

## **Introduction**

Je choisirai d'ouvrir mon propos en explorant les significations multiples de la catastrophe et le rôle des artistes historiens dans la réparation des blessures qu'elle a entraînées depuis les événements survenus dans les années 1980 et 1990 en Colombie, que nous retracerons tout au long de cette thèse à partir des éléments autobiographiques que j'ai tenté d'arracher à l'oubli. Pour accomplir cette tâche, je prendrai appui sur ma pratique artistique ainsi que sur celle d'artistes nés dans les années 1960, qui ont produit des œuvres fondamentales ce processus de remémoration. La presse, ainsi que le travail d'autres chercheurs, furent également des ressources importantes pour réaliser ces ponts entre ma mémoire individuelle et l'Histoire de la Colombie.

Je tenterai ensuite d'expliquer les raisons de la disparition de la mémoire individuelle et collective en Colombie. Le mot « disparition » dans le contexte spécifique colombien va prendre une tout autre signification qu'en France. Il chemine ainsi dans les différents chapitres de notre Histoire récente et réapparaît de façon cyclique, à travers le phénomène des « disparitions forcées », qui traverse les différentes périodes de violence en Colombie depuis les années 1950. Ce processus d'effacement de la mémoire va dans un premier temps se dessiner à travers le destin brisé des « enfants volés » lors de la catastrophe d'Armero ; à travers la disparition mystérieuse de onze personnes lors de la reprise militaire du Palais de Justice ; au travers des milliers de « disparus » anonymes victimes du conflit, dont beaucoup ont été emportés par les rivières, laissant la société colombienne dans l'impossibilité d'enterrer ses morts afin d'entamer un processus de deuil et d'amnistie. Enfin, le mot « disparition » fera écho à la « disparition des preuves » et à la « fuite des archives », pratiquées de façon indiscriminée par les institutions colombiennes pour empêcher tout processus de reconstruction de la mémoire collective.

### *1. Disparition*

« Disparition forcée » désigne des actions propres aux dictatures latino-américaines, largement pratiquées dans les prétendues démocraties électorales comme la Colombie, dont le

bilan en 2016 était estimé à plus de 60 000 victimes<sup>1</sup>. L'historien d'art Gustavo Buntinx se réfère à la « disparition forcée » comme à un « pléonasme » rhétorique qui constitue le plus terrible acte de censure. Les « disparitions forcées » d'après Buntinx produisent un effet de surexposition qui voile nos rétines, le jeu lugubre produit par la « disparition forcée » avec les dépouilles a justement pour objectif de « dénuder l'aura » et anéantir la latence des images<sup>2</sup>, tant elle représente un état permanent d'incertitude et l'impossibilité du deuil. La « disparition forcée », c'est l'arrêt brutal de la vie, non seulement de celle de la victime, mais aussi de celle des proches, qui ne suit plus son cours normal et devient un état d'angoisse permanent. Buntinx évoque également les fosses communes comme recours ultime de la démocratie pour réprimer la vie et produire la censure. En lui-même, le terme de « disparition forcée » tend vers la rhétorique de l'absurde : dans les faits, la « disparition forcée » représente une ellipse par laquelle les corps se font éliminer sans inscription sur un registre, afin de ne pas perturber la « passivité du discours ». Celle-ci produit un effet d'anesthésie et d'insensibilisation de la société civile face à la violence et provoque une telle « répugnance visuelle » qu'elle nous étourdit, nous consterne et nous réduit à l'impuissance<sup>3</sup>.

Le point de départ chronologique de cette thèse correspond à l'année de ma naissance, choix qui n'a pas été fait dans le but de retracer mon autobiographie mais parce que ce travail de reconstruction historique m'a permis de retisser beaucoup de liens brisés entre mon histoire personnelle, l'Histoire de la Colombie et mon parcours artistique. « Disparition forcée » est un terme difficile à traduire : en français, *disparaître*, c'est mourir ; en Colombie, c'est se dissoudre dans la nature, c'est perdre son destin. C'est un acte barbare qui empêche les morts et les vivants de reposer en les assignant à demeurer dans les limbes juridiques et psychologiques. Cette méthode propre aux assassinats politiques a pour but de déstabiliser la société civile en imposant une politique de la peur et du silence qui s'est enracinée dans l'inconscient collectif des Colombiens. C'est pendant l'année de ma naissance que l'on

---

<sup>1</sup> D'après une étude du Centre de la Mémoire Historique, réalisée en 2016, plus de 60 000 personnes auraient été victimes des « disparitions forcées » en Colombie. Pour plus d'informations, voir le rapport « Hasta encontrarlos, el drama de la desaparición forzada en Colombia », Centro Nacional de Memoria Histórica, Noviembre de 2016. Téléchargeable à <http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2016/hasta-encontrarlos/hasta-encontrarlos-drama-de-la-desaparicion-forzada-en-colombia.pdf> (consulté le 09/05/2018); voir aussi « Colombia tiene más desaparecidos que todas las dictaduras del Cono sur », Sara Kapkin, novembre 22, 2016, *Elpacifista.com*, disponible à <http://pacifista.co/colombia-tiene-mas-desaparecidos-que-todas-las-dictaduras-del-cono-sur/> (consulté le 09/05/2018).

<sup>2</sup> Gustavo Buntinx, « Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas », in VVAA, *Arte y Poder*, Buenos Aires : CAIA, 1993, p. 248. (T. d. A.).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

enregistre la première « disparition forcée » officiellement dénoncée auprès de la justice colombienne : celle d'Omaira Montoya, qui survint en septembre 1977, quelques jours avant ma naissance. Montoya était militante des guérillas de l'ELN (*Ejercito de liberación Nacional*), kidnappée avec son compagnon par des membres de la Police et de l'Armée Nationale. Son cas fut l'objet durant quarante ans de toutes sortes d'entraves récurrentes à la justice colombienne, qui ont fait que son cas n'a jamais pu être éclairci, ni les responsables jugés ou suspendus de leurs fonctions. De plus, en 1988, les archives de son dossier furent portées disparues, empêchant ainsi la poursuite de l'enquête et tout recours possible de la famille pour obtenir réparation. Le cas d'Omaira Montoya est aujourd'hui emblématique car il fut le premier cas officiel parmi des milliers de « disparitions forcées » dénoncées par les familles de victimes durant le conflit colombien, mais dont la majorité restent encore impunies. La « disparition forcée » a depuis cette année-là concerné toutes les régions du pays, touchant principalement des zones rurales marginalisées qui furent les épicentres des affrontements entre les différents groupes armés (les guérillas des FARC, de l'ELN, du M-19, des paramilitaires, de l'Armée et d'autres groupes insurgés).

La « disparition forcée » est restée pendant longtemps un phénomène exclusivement rural, ce qui faisait que les habitants des grandes villes, comme Bogotá, ne se sentaient pas tellement concernés ni par ce problème, ni par les effets dévastateurs de la guerre. Mais novembre 1985 marquera un tournant dans les mentalités à la suite des deux journées tragiques de la prise et de la reprise militaire du Palais de Justice (au cours desquelles des centaines de personnes innocentes périrent, y compris les plus hauts membres de la Cour Constitutionnelle, les intégrants du commando du M-19, et onze personnes disparurent mystérieusement). Cet événement constitue aujourd'hui l'un des chapitres les plus tragiques de l'Histoire récente de la Colombie car l'État colombien, laissant les décisions entre les mains de l'armée et de la police, s'est refusé à intervenir pour trouver une issue négociée, permettant qu'un Coup d'État militaire s'installe et entraîne une telle catastrophe. À l'issue de la prise d'otages eut lieu une attaque militaire disproportionnée qui se termina par l'incendie et la destruction totale du bâtiment, emportant toutes les personnes qui se trouvaient à l'intérieur. Ce fut comme un réveil soudain face à la réalité que vivait la Colombie, les habitants des zones urbaines ont tout à coup ouvert les yeux quant à la dimension du conflit qui se déroulait dans les différentes régions du pays.

Nous avons alors compris que « la disparition forcée » s'est imposée comme projet politique à partir duquel s'est produit un profond état de confusion qui nous a empêché, jeunes de ma génération, de nous forger une conscience historique. Novembre 1985 marque ainsi le moment où nous avons perdu pour toujours la confiance dans les institutions du pays. Les familles des onze disparus du Palais de Justice fondèrent la première association des familles de disparus dans le pays ; elle représente aujourd'hui un véritable réseau de résistance et de lutte contre l'impunité, qui a cherché inlassablement depuis trente ans à éclaircir les événements confus à l'origine des onze « disparitions forcées » du Palais de Justice. Malheureusement, durant toutes ces années, tout comme les Mères de la Place de Mai en Argentine, l'association des disparus du Palais de Justice fut sans cesse bafouée par les institutions d'État, notamment par la justice militaire et policière. Les familles des victimes, cherchant à rétablir la vérité face à un appareil de justice inopérant, ont subi des outrages et perdu des procès ; elles ont elles se sont trouvé perdues dans un marasme de mensonges et d'informations contradictoires ; elles ont été conduites à suivre de fausses pistes ; elles ont vécu la disparition des preuves et l'assassinat de témoins clés. Beaucoup de parents de disparus sont même décédés dans le plus profond désespoir, avant même de voir la création d'une Commission de Vérité, vingt ans après les événements. La catastrophe du Palais de Justice fut suivie d'une volonté immédiate des instances militaires d'effacer les preuves : elles ont ainsi lavé le sol calciné du Palais de Justice et enterré les archives et les corps des victimes dans des fosses communes<sup>4</sup>, dans lesquelles, une semaine plus tard seraient aussi enterrées certaines victimes d'Armero. Au fil des ans, les familles des onze disparus du Palais de Justice ont été rejointes par des centaines d'autres familles de victimes des « disparitions forcées », comme celles des membres du Parti Politique de l'UP (Union Patriotique), décimé, dont plus de trois mille militants furent assassinés<sup>5</sup>, et celles des victimes des exécutions extra-judiciaires connues sous le nom de « faux positifs » survenues entre 2002 et

---

<sup>4</sup> Armando Neira raconte ainsi les faits dans sa chronique « Jueves 7 de noviembre. Las horas finales » : « La vérité a été emportée par l'eau. Cet après-midi, lorsque les militaires eurent entièrement pris contrôle du bâtiment, ils sont entrés avec du matériel d'entretien, ont lavé plusieurs corps, en ont déplacé d'autres, mélangé les parties des uns avec des parties des autres; lors du signalement des restes d'un cadavre de sexe masculin, ils l'ont inscrit comme étant de sexe féminin; pendant que les uns entassaient les crânes d'un côté, les autres déplaçaient les membres d'un autre côté, et certains objets personnels ayant appartenu à une personne ont été attribués à une autre. Des sacs, des stylos, des ceintures, des clés, des os, des papiers en cendres, des machines à écrire calcinées, tout a été jeté n'importe où. Ils n'ont pas pris de photographies du lieu, les armes et objets personnels ont été enlevés de façon indiscriminée. Ils n'ont même pas agi avec un minimum de respect envers ceux qui venaient de mourir, mais tout a plutôt été fait de façon très rapide et sans faire attention, comme si l'on voulait tout nettoyer, impeccablement; comme si à cet endroit rien n'était jamais arrivé ». Dans, *La semana que cambió a Colombia*, Bogotá : Semana Libros, 2015, pp. 57-58.

<sup>5</sup> Pour plus d'informations, voir « El saldo rojo de la Unión Patriótica » à <https://verdadabierta.com/el-saldo-rojo-de-la-union-patriotica/> (consulté le 10/05/2018).

2008 et dont on estime qu'elles ont fait entre trois mille et six mille victimes<sup>6</sup>. Dans les années 2000, le pays semblait avoir oublié les événements du Palais de Justice et aucun journal ne rappelait ces événements. Pourtant, chaque année, à la date de l'anniversaire de la tragédie, les familles des disparus se réunissent dans la Plaza de Bolívar à Bogotá, en face du bâtiment du Palais de Justice, rappelant qu'un tel événement ne peut pas être enterré, ni dans la mémoire collective ni par la justice<sup>7</sup>. D'ailleurs, « le bâtiment d'aujourd'hui, complètement reconstruit en 1998 [...], évoque de façon très évidente les multiples tentatives d'effacer les traces des faits »<sup>8</sup>. Cet événement marque le moment où notre identité et notre sens d'appartenance à la Colombie ont été brisés pour toujours. Nous avons alors réalisé que notre identité avait été forgée à partir d'un projet politique ancré dans la désorientation et l'amnésie et qui a produit une génération d'adultes incapables de recoller les morceaux de cette narration pour formuler leur propre histoire.

Ce moment historique a entraîné une prise de conscience chez les Colombiens : pour de nombreux artistes, les événements du Palais de Justice ont représenté un tournant méthodologique fondamental, non seulement dans les thématiques mais aussi dans le choix de matériaux et des territoires géographiques qu'ils commenceront désormais à explorer dans le but de réaliser leurs œuvres. Les matériaux vont commencer à fonctionner pour ces artistes comme des « indices » de la violence. Ainsi, d'après la définition donnée par Rosalind

---

<sup>6</sup> L'affaire dite des « faux positifs » concerne des milliers de civils qui ont été enlevés, puis assassinés par des militaires et membres de la police qui les faisaient passer pour des guérilleros tués au combat. Un système mis en place pour « faire du chiffre, obtenir des jours de repos, des récompenses ou des primes », explique l'avocat Sergio Arboleda Góngora dans les colonnes d'*El Colombiano*.

Disponible à <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/santos-apoya-a-generales-acusados-de-falsos-positivos-MK2194790> (consulté le 10/05/2018). Voir aussi l'*Informe de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia, 2007*, disponible à <http://www.hchr.org.co/index.php/informes-y-documentos/informes-anales/3531-informe-de-la-alta-comisionada-de-las-naciones-unidas-para-los-derechos-humanos-sobre-la-situacion-de-los-derechos-humanos-en-colombia-2007> (consulté le 10/05/2018).

<sup>7</sup> D'après des prélèvements d'ADN réalisés en décembre 2017, l'Institut National de Médecine Légale (Grupo de Patología Forense del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses) identifia sur le corps d'un disparu qui avait été rendu à la famille trente-deux ans auparavant comme étant celui de Libardo Durán (le garde du corps du président de la Cour Suprême Alfonso Reyes Echandía) les restes de deux disparus du Palais de Justice : Noralba García Trujillo et Alfonso Jacquin (membres du M-19 ayant participé de la prise d'otage). Cette importante découverte est venue compléter les identifications de cinq des onze disparus de la cafétéria du Palais de Justice, dont six demeurent encore introuvables. Voir Comité de rédaction *Semana*, « Fiscalía identificó tres cuerpos desaparecidos en la toma del Palacio de Justicia », *Revista Semana*, publié le 03/01/2018. Disponible à <https://www.semana.com/nacion/articulo/fiscalia-encontro-cuerpos-desaparecidos-en-la-toma-del-palacio-de-justicia/558616> (consulté le 15/05/2018).

<sup>8</sup> Tania Beatriz Maya Sierra, « Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara » (Le nouveau Palais de Justice de Bogotá. L'architecture comme masque). Disponible à [https://www.academia.edu/5949645/Nuevo\\_palacio\\_de\\_Justicia\\_de\\_Bogot%C3%A1.\\_La\\_arquitectura\\_como\\_m%C3%A1scara](https://www.academia.edu/5949645/Nuevo_palacio_de_Justicia_de_Bogot%C3%A1._La_arquitectura_como_m%C3%A1scara) (consulté le 09/05/2018).

Krauss, ces objets utilisés par les artistes, apparemment secondaires et dépourvus de signification, vont en réalité contenir une forte charge symbolique, qui leur confèrera le statut de preuves latentes incontournables de la violence. Ils constitueront des clés indispensables qui nous aideront à reconstruire la mémoire des événements historiques à travers le pays, non pas de façon littérale mais d'un point de vue métaphorique. Les événements du Palais de Justice ainsi que la catastrophe d'Armero sont indissociables, cette dernière a été la pire catastrophe naturelle survenue en Colombie au XX<sup>e</sup> siècle. Elle fut causée par l'éruption du volcan Arenas, qui provoqua la fonte des neiges éternelles et le débordement subséquent de plusieurs rivières environnantes. La puissance de la boue descendant de la montagne fut telle qu'elle emporta plusieurs villes de la région, laissant près de 25000 victimes et 25000 autres sans-abris. Mais le plus désolant, après cette catastrophe, fut de découvrir que des experts, des journalistes et des membres de la Mairie d'Armero, ainsi que des écrivains, avaient tenté par maints efforts, mais sans succès, de prévenir le gouvernement central de la catastrophe annoncée. Cependant, personne n'a voulu comprendre la gravité de la situation et aucune mesure ne fut prise pour évacuer la population et ainsi éviter cette terrible tragédie. Cette catastrophe a produit une telle dislocation, un tel déracinement chez les habitants de la région – les blessés ont été dispersés sur tout le territoire colombien – que les habitants d'Armero, isolés les uns des autres n'ont jamais pu générer une force de cohésion qui soit capable de faire entendre les nombreuses injustices que ces derniers ont vécu après la catastrophe. Même après qu'ils se rendirent compte de la disparition de centaines d'enfants donnés en adoption de manière irrégulière après les opérations de sauvetage. La catastrophe a laissé les survivants tellement déroutés et déterritorialisés, qu'il fut impossible pour les habitants d'Armero de retisser des liens sociaux ou de reconstruire le récit de la tragédie afin de créer une forme de résistance et faire entendre collectivement leur douleur. Bien que de nature radicalement différente, les images de la tragédie du Palais de Justice et celles de la catastrophe d'Armero se sont mélangées et superposées dans la mémoire des Colombiens, entraînant une confusion généralisée, phénomène qui résultait non seulement du fait que ces événements soient survenus à seulement sept jours d'intervalle, mais aussi parce qu'ils ont causé des blessures psychologiques et des traumatismes similaires chez les Colombiens, qui demeurent aujourd'hui sans réelle réparation.



*La « disparition des preuves » et la « fuite des archives »*

Pour les survivants d'Armero, le manque de preuves (qui puissent témoigner de leur identité, de leur parenté avec les enfants disparus ou de la véracité de leurs propriétés privées) fut le principal obstacle à la poursuite d'une quelconque enquête judiciaire. L'État s'est obstiné jusqu'à l'absurde à exiger des survivants qu'ils fournissent des documents que la boue avait emportés. Ainsi, les aides ne sont jamais parvenues aux victimes mais sont tombées dans les mains de corrompus et profiteurs en tout genre. Concernant les adoptions illégales, les entités responsables se sont chargées d'effacer les preuves qui auraient pu permettre aux familles de retrouver la trace de leurs enfants, et, encore aujourd'hui, des centaines d'enfants d'Armero donnés en adoption à travers le monde ne savent pas que leur destin fut brusqué à l'issue de la catastrophe. Pour nous, cette catastrophe marque une rupture programmée dans la mémoire des enfants de ma génération, une dislocation de la réalité. À partir de cet événement, je souhaitais retracer de nombreux événements survenus sur la Plaza de Bolívar, lieu historique de première importance depuis l'époque coloniale, dans lequel se sont produits maints événements au cours desquels la mémoire de notre pays, ainsi que la possibilité de nous forger un sens d'appartenance, ont été constamment brisées. Nous retracerons les révoltes qui eurent lieu durant la proclamation de la République (dont l'Acte de proclamation a brûlé lors de l'incendie des galeries marchandes *Arrubla* en 1900), les soulèvements du *Bogotazo* après l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitán<sup>9</sup> (durant lequel toutes les archives judiciaires et de nombreux documents officiels ont brûlé une première fois dans le Palais de Justice en 1948), la tragédie du Palais de Justice en 1985 (durant laquelle toutes les archives judiciaires du pays, notamment celles liées au narcotrafic, ont à nouveau été incendiées), et les manifestations à la suite de la victoire du *Non* au référendum destiné à valider l'Accord de Paix en novembre 2017. Nous verrons que, depuis la proclamation de République en 1820, la place fut le lieu de la disparition de nombreuses archives officielles qui vient renforcer notre vide amnésique en tant que Nation, faisant de la Colombie un pays sans possibilité d'approcher la vérité. Les actions artistiques citées au fil de cette thèse retracent une ligne chronologique de ces événements tragiques et tentent de façon transversale de rendre visibles certains des accidents qui ont effacé notre mémoire au long de l'Histoire du pays. À la fin de la thèse, nous nous interrogerons sur la raison pour laquelle la fuite des archives, leur

---

<sup>9</sup> À la suite du *Bogotazo* fut générée *la época de La Violencia* (l'« époque de La Violence »), une guerre civile entre les sympathisants des partis politiques Liberal et Conservateur. Pendant ces dix années, la Colombie fut plongée dans une guerre civile sans précédents qui opposa les bandes des libéraux et des conservateurs qui se sont emparés de toutes les provinces au large du pays. Lorsqu'ils ont signé la paix en 1958, plus de 200 000 personnes avaient péri dans les combats et de centaines des milliers avaient été déplacées de la campagne vers les centres urbains, générant ainsi le plus grand exode rural à l'intérieur du pays au cours du XXe siècle.

destruction et leur enfouissement ont eu un rapport direct avec l'impossibilité de forger cette mémoire historique. Récemment, l'historien d'art Halim Badawi soulevait un problème essentiel au sujet de la préservation des documents d'archive, faisant part de sa préoccupation en voyant le désintérêt des institutions culturelles colombiennes pour la vente des archives nationales (photographiques, littéraires, et relevant du patrimoine indigène) à l'extérieur du pays. Ainsi, Badawi soulignait dans plusieurs de ses articles son inquiétude après la vente des archives des écrivains majeurs comme Álvaro Mutis ou Gabriel García Márquez<sup>10</sup>, acquisitions réalisées par le centre de recherche Harry Ransom de l'Université du Texas aux États-unis, ou bien la mystérieuse vente de l'un des premiers daguerréotypes de l'histoire de la photographie pris par le Baron Gros en 1842<sup>11</sup>. Il s'agit d'une vue de la Plaza de Bolívar à Bogotá, avec la Cathédrale à l'arrière-plan, qui fut acquise par le *Tokyo Metropolitan Museum of Photography* au Japon. La fuite de cette image fondatrice de l'histoire de la photographie fonctionne comme une métaphore de la fuite de notre patrimoine historique et culturel ; elle apparaît alors comme un événement prémonitoire qui fait écho à la disparition de notre mémoire en tant que Nation et au désintérêt de nos institutions pour la préservation des images et des archives documentaires patrimoniales qui devraient constituer des socles inamovibles de notre histoire.

### *La catastrophe*

La catastrophe, dans mon expérience personnelle, fut fondatrice pour mon travail artistique. Deux ans seulement après mon arrivée en France, le matin du 26 janvier 1999, les informations annonçaient qu'un très fort tremblement de terre était survenu à Armenia (Quindío) et venait de dévaster une immense portion de territoire dans cette zone caféière de la Colombie. Soudain, cette secousse due au choc des plaques tectoniques m'a fait réaliser la dimension de l'oubli de toutes ces années de violence indiscriminée que furent les années 1980, 1990 et 2000 en Colombie. Tant d'images résiduelles de tant de catastrophes qui s'enchaînaient mais qu'il me fut pourtant impossible de restituer pendant très longtemps. Je

---

<sup>10</sup> Pour plus d'information voir : Halim Badawi, « El archivo de Gabriel García Márquez: anotaciones para un proyecto de repatriación », *Esfera Pública*, publié le 23/04/2014. Disponible à <http://esferapublica.org/nfblog/el-archivo-de-gabriel-garcia-marquez-anotaciones-para-un-proyecto-de-repatriacion/> (consulté le 10/05/2018). Et aussi : Halim Badawi, « Cinco problemas esenciales : La negociación del archivo de Gabriel García Márquez », *Revista Arcadia*, publié le 2014/11/25. Disponible à <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/cinco-problemas-esenciales-negociacion-del-archivo-gabriel-garcia-marquez/40085> (consulté le 10/05/2018).

<sup>11</sup> Halim Badawi, « El Museo Nacional y el patrimonio fotográfico de Colombia : En cámara lenta », *Revista Arcadia*, publié le 11/09/2013. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresa/arte/articulo/halim-badawi-museo-nacional-patrimonio-fotografico-colombia-fotografias/33175> (consulté le 10/05/2018).

me suis alors demandée s'il ne s'agissait pas d'une amnésie programmée, vouée à nous faire vivre dans un monde suspendu sans possibilité de nous projeter vers un nouvel horizon, nous condamnant à vivre tels des êtres déboussolés.

Jean-Luc Nancy dit que *les catastrophes sont équivalentes* dans ce qui suit, dans ce qui vient *a posteriori*, lorsque disparaît la possibilité de concevoir un discours de l'« après ». La catastrophe constitue « une rupture et une suspension du temps, voire de la stupeur »<sup>20</sup> qui rend inconcevable toute projection vers un avenir quelconque. Nancy explique que « les catastrophes naturelles ne sont pas séparables de leurs implications techniques, économiques, politiques »<sup>21</sup>, et qu'« une vraie catastrophe, un tremblement de terre secoue avec le sol et les bâtiments toute une situation sociale, politique et morale »<sup>22</sup>. La *Catastrophe*, selon l'étymologie grecque, revient au bouleversement, au retournement et à l'effondrement<sup>23</sup>, nous rappelle Nancy. La catastrophe d'Armenia fut pour sa part révélatrice encore une fois de la négligence de l'État face aux victimes. Les victimes, dans l'Histoire de la Colombie, n'ont jamais été considérées comme des vies individuelles, ni leurs enfants contemplés comme des puissances en devenir, mais ont toujours été traitées, dans le contexte de ces catastrophes, comme une masse informe, comme un peuple sans autonomie ni droit à la parole ou à l'écriture. Non que la catastrophe d'Armenia ait été très différente de celles que nous avons l'habitude de vivre dans un pays à haut risque sismique et volcanique, mais elle fut l'écho et le rappel d'autres catastrophes. Depuis la catastrophe d'Armero, chaque fois que survient un événement tragique, les médias utilisent des formes verbales au plus-que-parfait (s'ils avaient pu) et au conditionnel passé (ils auraient dû)... On dit que la tragédie aurait pu être évitée mais pourtant, personne n'assume ses responsabilités dans la prévention de ces désastres. Ce qui est ressorti de cette superposition des catastrophes est une forme d'impuissance des hommes, non pas face à la nature mais face au manque d'humanité et de compassion des instances politiques. Les images du tremblement d'Armenia firent aussi ressurgir d'autres catastrophes ; par la couleur des images, les matières, les vues aériennes apocalyptiques des maisons dévastées... Et subitement, au milieu de ces images « déjà vues » sont apparues des phrases poétiques inscrites sur les murs des maisons en ruines. C'était la première fois que la voix des victimes se faisait entendre comme un cri d'appel voué à résonner dans l'espace

---

<sup>20</sup> Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes : après Fukushima*, Paris : Galilée, 2012, p. 31.

<sup>21</sup> *Ibid*, p 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 19.

politique. Au milieu de la perte des moyens techniques de communication, les murs en ruines servaient à diffuser des informations ancrées dans le territoire même de la destruction. Ces phrases, comme des moteurs qui ont inspiré mes œuvres, ont servi à « redresser les maisons » grâce au poids de la poésie écrite pour la première fois par les victimes, sans intermédiaires.

Ce n'est donc pas un hasard si tout au long de cette thèse, la mémoire des catastrophes naturelles et celle des tragédies politiques se trouvent entremêlées et présentent des aller-retour constants, parfois troubles, que nous avons décidé de reconstituer non pas en prétendant écrire un manuel d'histoire ni réaliser une reconstitution chronologique, mais au contraire en montrant la richesse des apports des artistes à cette histoire confuse. Ces images, enfouies de notre mémoire ont, comme le propose Walter Benjamin, cherché à tout prix à nous échapper en toute circonstance, mais nous avons réussi à les sauver grâce aux outils que nous ont apportés les artistes colombiens, venus à notre aide en éclaireurs de l'Histoire. Ainsi selon Benjamin, « la véritable image du passé se faufile devant nous. Le passé peut seulement être retenu comme une image qui brille tel un éclair, pour ne jamais revenir, à l'instant précis où elle devient reconnaissable »<sup>24</sup>, et il nous faut, malgré la catastrophe, rester calme, car comme nous dit Patrick Boucheron, « il faut sauver le passé – c'est-à-dire, et voici très exactement ce que nous devons comprendre ici – sauver le présent. »<sup>25</sup>

#### *Propositions « déchronologisantes » de l'histoire*

Nous travaillerons la notion de temps historique à partir des temps variables proposés par différentes catégories linguistiques. Ainsi nous emprunterons la notion d'« indices » développée par Rosalind Krauss et d'« embrayeurs » telle que l'a développée Roman Jakobson. Ces deux notions proposent une lecture *déchronologisante* de l'histoire, que nous approfondirons à partir de la figure linguistique du *Chronotope* de Mikhaïl Bakhtine. Bakhtine propose de son côté de consolider le temps et l'espace en tant que données en constant mouvement et sujettes à un regard sociologique.

Suivant en cela la réflexion de Kraus, Margarita Malagón-Kurka souligne la relation importante qui existe entre les « indices » et la possibilité offerte par les artistes colombiens

---

<sup>24</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Thèse V, trad. Olivier Mannoni, Paris : Payot & Rivages, 2013, p. 59.

<sup>25</sup> Patrick Boucheron dans la préface de Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *Ibid*, p. 15.

de trouver des connexions avec la mémoire enfouie dans le contexte de violence produit par le conflit. Ces « indices » furent fondamentaux pour aller au-delà de l'oubli et retracer ainsi un chemin vers la remémoration, mais surtout pour attraper des signes, des fragments de réalité à partir desquels nous avons pu entamer la reconstruction partielle de notre mémoire. Comme le propose Rosalind Krauss, « à la différence des symboles, les “index” établissent leur sens sur l'angle d'une relation physique à leur référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient »<sup>26</sup>. Cette réflexion sera suivie par un certain nombre de propositions linguistiques et de figures rhétoriques où se dessinent des parallèles entre la construction de la langue, parfois en termes de musicalité, et la construction de l'histoire. En ce sens, Roman Jakobson va recourir à la catégorie des « embrayeurs » pour expliquer que ceux-ci désignent des « signes linguistiques vides » – comme des liaisons grammaticales – qui permettent de désigner quelque chose dont l'interprétation dépend de la situation et du contexte. Roland Barthes évoque également l'importance des *shifters* – embrayeurs linguistiques dits d'« écoute » ou d'« organisation » – dans le discours de l'historien, pour constater aussitôt leur fonction *dé-chronologisante*, leur façon de déconstruire le récit en zig-zag, en interruptions temporelles, en complexités non linéaires, en frottements de temps hétérogènes...<sup>27</sup>. Mikhaïl Bakhtine propose pour sa part la figure philologique du *chronotope* qui ouvre la possibilité de réinventer, à partir de la littérature, le concept d'Histoire. De cette façon, il opérera une transposition exceptionnelle entre la narration littéraire et les théories scientifiques de la relativité en introduisant l'idée de polyphonie, c'est-à-dire de la combinaison de plusieurs voix ou parties mélodiques dans une même composition musicale appliquée au temps linéaire de la narration et à l'idée d'historicisme. En opposition à l'idée d'histoire à long terme fondatrice de l'École des Annales, Bakhtine va proposer un « temps court » qui comprend le temps présent, le passé récent et la prévision d'un futur proche à partir d'arguments opposés qui ne sont ni « neutres » ni « naturelles », mais qui dépendent d'une construction sociale et dont les cordonnées peuvent changer d'une époque à l'autre. Rebondissant sur cette idée de l'histoire pensée en termes de musicalité, et allant contre le paradigme linéaire de l'Histoire conçue comme un avant, un présent, et un après, Mark Twain affirme que « l'Histoire ne se répète pas, mais elle rime ». Qu'elle effectue des retours sur elle-même qui ne reviennent jamais de façon identique. Enfin, Carlo Ginzburg à travers la notion de « micro-histoire » évoque la possibilité

---

<sup>26</sup> Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, 5/6, 1979, p. 166.

<sup>27</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), *Essais critiques*, IV. Le bruissement de la langue, Paris : Le Seuil, 1984, p. 154-157. Cité dans Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, p. 38.

de penser l'Histoire à partir d'une subjectivité, d'un état psychologique qui puisse intégrer dans la narration, la peur, la douleur ainsi que les souvenirs des acteurs.

Par ailleurs seront développées aussi, l'idée du « temps anachronique », travaillée par Didi-Huberman à partir de la fresque de Fra Angelico – dans laquelle l'auteur accorde à l'œuvre d'art une dimension mémorielle combinant plusieurs strates temporelles qui se révèlent en fonction des époques –, ainsi que la proposition d'« image papillon » développée par Murielle Pic à travers l'œuvre de W. G. Sebald. Dans celle-ci, Pic analyse la possibilité pour Sebald de « bricoler » les lacunes de la mémoire de sa très jeune enfance passée dans les camps de concentration en ayant recours aux images très lointaines que sont les témoignages contenus dans les archives, les photographies et les documents historiques.

## 2. Artistes-historiens

Afin de repenser le temps historique, nous avons emprunté des notions linguistiques et anthropologiques aux artistes-historiens, qui nous ont permis de constituer un échafaudage pour commencer à contrer notre délire amnésique.

Joseph Beuys est sans doute le plus grand artiste-historien du XX<sup>ème</sup> siècle, il a créé un passage entre le symbolique et l'autobiographique, et bâti son œuvre en faisant des transpositions entre son corps et l'histoire. Il induit ainsi un changement de posture chez l'observateur, une parallaxe à partir de laquelle il interroge la construction de l'histoire prenant comme départ des expériences psychologiques qu'il a vécues durant la guerre. Beuys accorde ainsi une autre dimension à l'Histoire à travers la transformation d'un langage où la matière plastique devient événement politique. Les critiques d'art ont souvent affirmé que Beuys a fait « une œuvre d'art totale », sans doute parce qu'il place l'homme au centre de la société en le pensant à partir d'un regard sociologique et anthropologique, qu'il va mettre au service de l'Histoire.

La notion d'« artiste historien » sera travaillée depuis deux perspectives : d'abord à partir du rapport des artistes aux images dans une situation politique de censure comme le fut celle de la guerre en Colombie au milieu des années 1980, et ensuite à partir de ce même rapport dans le contexte hypermédiatisé de la guerre libanaise de la fin des années 1990. Les artistes

colombiens cités dans cette thèse ont exploré des territoires dévastés par la violence pour rendre visibles des situations que la plupart des Colombiens ignoraient. Ils ont été des éclaireurs capturant la parole et les images de l'horreur arrachées à la violence et propulsées dans l'espace de la poésie. Travaillant sur un conflit plus ancien et depuis l'espace de la diaspora, les artistes libanais ont réagi à la guerre en soulevant des préoccupations sur l'impossibilité de formuler une quelconque narration logique dans un tel contexte de confusion. Les artistes libanais cités se sont ainsi attelés à construire une narration fictionnelle dans laquelle les archives, destinées à l'obsolescence, furent transformées en outils critiques.

L'iconologie warburgienne telle que l'a analysée Didi-Huberman, ainsi que la conception de l'histoire chez Walter Benjamin, traversent constamment notre interprétation des œuvres des artistes colombiens et libanais qui tentent de sauver les images de l'oubli. Aussi bien Warburg que Benjamin ont produit une dialectique des rapports entre les images qui bouleverse complètement la perspective des artistes sur l'histoire. Didi-Huberman soutient que « [les images] travaillent par démontage de continuum figuratif, par “fusées” de détails saccadés, et par remontage de ce matériel en rythmes visuels inédits<sup>28</sup> ». Ainsi, une image serait plutôt « le résultat des mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle ». Didi-Huberman nous dit encore que « ces mouvements la traversant de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle ». Ces mouvements nous obligent à « penser l'image comme un “moment” énergétique ou dynamique<sup>29</sup> » traversant le passé, le présent et le futur selon une temporalité cyclique, ou comme chez Warburg, selon une temporalité complexe qui peut changer en fonction de la perspective temporelle du spectateur : « le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes<sup>30</sup>. » Le principal apport des artistes-historiens fut donc de sauver certaines de ces images de la catastrophe, de les remettre en question, de les recontextualiser pour les faire résonner dans le présent et ainsi nous permettre d'élaborer une lecture critique de l'histoire.

Lors de mes recherches, je me suis constamment demandée si l'art aurait la puissance de changer les regards. Les images produites par les artistes – comme des entrées transversales

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>29</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op.cit.*, p. 39.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

dans la politique et dans la mémoire collective – auraient-elles la force de s'introduire dans l'Histoire ?

Dans un contexte de violence extrême tel que celui de la Colombie des années 1980, quel artiste aurait eu la puissance de changer le cours de l'Histoire ? Le 7 novembre, lors de la tragédie du Palais de Justice, voyant que le gouvernement ne réagissait pas pour sauver la vie des magistrats et impressionné de voir que le déroulement de la situation était entre les mains des militaires qui déployaient une violence indiscriminée à l'encontre de guérilleros du M-19 sans protéger la vie des nombreux civils et membres de la Cour Constitutionnelle, Gabriel García Márquez a appelé un journaliste de renom (resté anonyme) depuis sa résidence parisienne, à 7 heures du matin, et lui a dit dans une langue cryptée qu'à la demande de l'ambassadeur de Colombie à Londres, et suite à la sollicitation du Président Belisario Betancur, il allait tenter de négocier avec les intégrants du M-19<sup>31</sup>. Belisario Betancur s'imaginait que García Márquez disposerait peut-être de la puissance des mots pour négocier avec les membres du M-19 et leur faire comprendre qu'ils devaient se rendre. Mais il n'y a jamais eu d'issue négociée possible et le message ne fut jamais délivré. Le Premier Ministre traita même García Márquez de charlatan. L'influence politique du poète n'a eu aucun écho dans un contexte où régnait une telle confusion. En réalité, la machinerie tragique se trouva enclenchée dès que les militaires et l'artillerie de guerre eurent été déployées ; au moment de la tentative de Márquez, les chars *Cascabel* étaient déjà en train de défoncer les portes du Palais de Justice et les otages comme les guérilleros étaient les cibles des tirs de *rockets* et des balles de trois mille tireurs d'élite de l'armée et de la police, qui anéantissaient avec furie ce qu'ils appelaient « la peste des guérilleros ». C'est à partir de ces années que l'on a nourri un discours de haine qui désignait les guérilleros comme les seuls coupables de toutes les horreurs de l'histoire de ces trente dernières années en Colombie. Mais, à travers ce discours, on ne révélait qu'une mémoire partielle laissant de côté de nombreuses mémoires discordantes du conflit.

La mémoire a pu émerger de façon fragmentaire en fonction des moments politiques, du choix des médias, mais elle a eu aussi une valeur monétaire. Sa reconstruction fut souvent motivée, non pas par le désir de formuler une conscience historique, mais par les bénéfices qui furent proposées aux combattants dans le cadre des lois d'amnistie et récompenses. Nous,

---

<sup>31</sup> Cette chronique est racontée dans l'article de Armando Neira, « Jueves 7 de noviembre. Las horas finales », paru dans *La semana que cambió a Colombia*, Bogotá : Semana Libros, 2015, pp. 43-44.



Colombiens, avons commencé à comprendre après 25 ans que la tragédie du Palais de Justice avait été un coup prémédité de l'Armée, dès lors que celle-ci connaissait par avance le plan de la prise d'otage du M-19. L'Armée avait alors préparé cette embuscade afin d'éliminer les commandants de la guérilla qui participaient à l'opération. Ce fut pour l'armée l'opportunité de se venger de deux actions humiliantes réalisées par le M-19, qui avaient été largement médiatisées et qui avait conféré au M-19 une aura de sympathie et de popularité auprès de l'opinion publique. Lors de la première de ces actions, qui eut lieu en décembre 1978, l'armée perdit cinq mille armes qui lui furent volées dans ses installations du quartier militaire *Cantón Norte* et durant la seconde –la prise d'otages à l'Ambassade de la République Dominicaine en février 1980 –, le gouvernement céda à de nombreuses demandes du M-19 en échange de la vie sauve de tous les otages.

Malgré l'impossibilité de la poésie de García Márquez à toucher l'Histoire ce 7 novembre 1985, rappelons quelques moments célèbres qui témoignèrent de l'immense puissance de l'art, et où des artistes ont pu véritablement exercer une influence sur les affaires d'État. Si en France l'on cite très souvent le rôle du plaidoyer d'Émile Zola auprès de Félix Faure lors de l'affaire Dreyfus, on pourrait rappeler, en Amérique Latine, le jour où Pablo Neruda est intervenu en faveur du Winnipeg, réussissant à détourner ce bateau vers les côtes chiliennes et sauvant ainsi 2500 réfugiés de la guerre civile espagnole. Neruda disait de cette action qu'elle avait été son plus grand poème, « le seul que les critiques ne pourraient jamais détruire ». Le poète chilien Raúl Zurita, admiratif de cette action, disait quant à lui qu'elle avait été « un grand poème d'action concrète ». Zurita s'interrogeait ainsi en ce sens sur la fonction de la poésie dans le monde et clamait ainsi que « le but final d'une poésie serait de faire une action qui améliore et transforme le monde ». Pour Zurita, la poésie peut servir justement à ce que « le *Winnipeg* sauve ces gens, elle sert à soutenir ce dialogue, elle sert à ce que l'humanité ne succombe pas dans les cinq prochaines minutes ».... Le poète pense ainsi que « la poésie ne peut rien modifier, et en même temps qu'elle est au fondement de l'être humain. Si elle disparaissait, la terre entière disparaîtrait »<sup>32</sup>.

Durant cette thèse, j'ai cherché également à élucider les raisons de notre perte de mémoire. Quelles furent les causes de notre désorientation ? Qu'est-ce qui a voilé nos

---

<sup>32</sup> Entretien avec Raúl Zurita par Benoît Santini, réalisé le 30 avril 2011 : « En Zurita, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos », *Revista chilena de literatura*, N° 80, novembre 2011. Disponible à [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952011000300014](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952011000300014) (consulté le 09/03/2018).

mémoires ? Et pourquoi, plutôt que de regarder la réalité en face, avons-nous choisi de croire que nous vivions dans un monde de fiction dans lequel toutes ces horreurs étaient inscrites dans le régime de la normalité?

Nous pensons en effet que de nombreux actes de censure et filtres visuels se sont en permanence introduits dans les médias et dans la politique, nous rendant ainsi inaccessible la possibilité de produire une narration logique. Comme nous ne pouvions pas tout à fait comprendre ce qui arrivait lorsque nous étions enfants, nous avons détourné notre regard vers les jeux vidéo, vers le football, vers les concours de beauté et vers les émissions télévisuelles qui faisaient consensus.

Nous avons donc exploré les raisons qui ont produit cette incapacité à voir et à remémorer à partir des notions d'« image voile » ou « rideau de fumée », que nous avons appliquées notamment aux images produites lors de la catastrophe d'Armero du 13 novembre 1985. Il fut curieux de découvrir que tout ce que nous avons gardé de cette semaine fatidique fut le terrible souvenir d'une fillette de notre âge, attendrissante, restée coincée dans la boue et avec un don de clairvoyance qui s'est éteint en direct face aux caméras du monde entier. Aujourd'hui Omaira repose dans un autel et certains pensent qu'elle accomplit des miracles – d'autres survivants pensent au contraire que la surmédiatisation de son image leur a volé la possibilité de construire un récit en tant que victimes. Pour nous, les enfants qui la regardions à la télévision, stupéfaits, cette image a « voilé » la possibilité de retisser la narration à partir d'une perspective différente de l'impuissance. L'image d'Omaira nous a consumés, son visage s'est non seulement superposé à la mémoire des événements du Palais de Justice, mais a aussi obscurci le sort des vingt-cinq mille survivants d'Armero qui ne furent jamais reconnus ni aidés par l'État. Durant les vingt années qui ont suivi ces deux catastrophes, plus personne n'évoquait les familles des onze disparus du Palais de Justice qui se battaient désespérément pour faire fonctionner la justice. Personne ne parlait non plus du désespoir des parents qui cherchaient les deux cent soixante-trois enfants disparus après la tragédie d'Armero. Au sujet de ce mélange constant entre fiction médiatique et réalité, comme si la Colombie vivait plongée dans une sorte de réalisme magique, le journaliste Germán Castro Caycedo qu'après trente ans passés à transcrire des récits de la réalité colombienne, il a fini par conclure « que face à la réalité colombienne, lorsque l'on tente de se tenir au travail de journaliste, de respecter son travail de chroniqueur, pour dépasser la fiction, il suffit juste de transcrire au pied de la lettre la réalité. » Effectivement, comme ce

journaliste, nous avons l'impression pendant notre enfance de vivre dans un film dans lequel nous avons vu se dérouler des centaines de scènes surréalistes, notamment durant la vague terroriste du narcotrafic. Ces multiples images de la catastrophe remontèrent à la surface durant ces recherches dans un désordre démesuré. Il fut étrange de constater que les temporalités étaient brouillées, que l'incompréhension était totale. J'avais l'impression que plus j'essayais de ramener les images de ces années dans le présent, plus celles-ci devenaient confuses. Ces recherches ont permis de créer des ponts entre le passé et le présent, de construire des passages auxquels nous n'avions pas songé, entre l'autobiographie et la grande Histoire.

Si le rôle des artistes-historiens fut indispensable pour éclairer ce chemin, il est important de souligner que la fonction de l'artiste n'est pas en soi de nous enseigner l'Histoire et qu'il serait trop ambitieux d'exiger d'eux un tel travail; à travers leurs œuvres, ils ont enregistré des « indices » qui survivent comme de véritables témoignages de la violence dans des espaces silencieux où la parole fut étouffée par l'État. Ces œuvres peuvent être perçues selon une multitude de perspectives : politique, sociale, engagée, voire apolitique ou purement esthétique ; elles contiennent certaines mémoires de la guerre qui nous permettent de découvrir ainsi des fragments de l'Histoire demeurés jusque là inconnus. Ainsi que le note Jean-Paul Ameline, commissaire de l'exposition *Face à l'histoire*, ces œuvres « consolatrices, dénonciatrices ou indifférentes, montrent la trace de l'histoire et non l'histoire elle-même, non le coup, mais la blessure. Elles enregistrent, au-delà de toute explication, (...) l'indice d'un crime non revendiqué, mais pourtant réel. »<sup>33</sup>

#### *L'enseignement de l'histoire en Colombie*

Pourquoi notre rapport à l'histoire fut-il si abstrait et quelles furent les causes d'un tel oubli de notre histoire? Si nous revenons aux bases de l'historiographie en Colombie telle qu'elle nous a été enseignée à l'école, nous remarquons d'abord que la tradition orale des Indiens, qui aurait dû être fondatrice pour la narration historique, fut en réalité laissée de côté par les historiens car considérée inférieure, inexistante ou mal traduite à force de réinterprétations. Ainsi, les témoignages traduits et rédigés par les chroniqueurs de la colonie

---

<sup>33</sup> Jean-Paul Ameline (commissaire), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. exp. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande Galerie et Galerie Nord, 19 décembre 1996-7 avril 1997], Paris : Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p.18

furent toujours adressés à un public de lecteurs hispanophones et catholiques<sup>34</sup>. En dehors de la tradition orale, l'historiographie en Colombie a connu une rupture très claire à trois reprises: durant la deuxième moitié du XIXe siècle, elle s'est focalisée sur les sources des chroniqueurs espagnols et les archives laissées par les entreprises colonisatrices. Ensuite elle s'est focalisée sur la construction de la Patrie, sur la recherche d'une biographie de la Nation et d'une exaltation de ses héros. Puis, avec l'incursion de la « nouvelle histoire » de l'École française des Annales, notamment influencée par Marc Bloch et Lucien Febvre, ont été intégrées à la discipline l'économie et les sciences sociales, comme l'école marxiste le proposait. Ainsi les historiens ont-ils délié l'histoire de la politique reposant sur le bipartisme politique (Libéraux contre Conservateurs) qui régnait en Colombie depuis la moitié du XIXème siècle. N'ayant pas été encore introduite dans les manuels d'histoire, une dernière génération d'historiens que nous avons récemment découverte – qui fait aujourd'hui partie du programme du CINEP/PPP (Centre de Recherche et d'Éducation Populaire - Programme pour la Paix) – s'est concentrée sur la production d'une mémoire historique de la guerre à partir de la périphérie. Cette institution pionnière, fondée par les Jésuites en 1972 (dont le prêtre et historien Fernán González), a travaillé depuis la perspective de la récupération de la mémoire à partir de données telles que le conflit, la violence et la construction de l'État. Nous remarquons que, dans le contexte du conflit, l'État colombien n'est intervenu dans la construction d'une mémoire historique qu'à partir de 2005 avec la création du CNRR (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación). Parmi les projets remarquables menés par le CINEP – avant qu'il ne soit institutionnalisé à la fin des années 1990 –, l'on compte la création d'une hémérothèque dans laquelle étaient conservés les articles de plus de dix-sept journaux du pays en relation avec la violation des Droits de l'Homme et la situation du conflit social et politique. Ainsi l'ONG *Justicia y Paz*, conduite par le religieux Javier Giraldo, menait-elle des projets remarquables, tels que la revue *Noche y Niebla* (Nuit et brouillard) qui recueille, systématise et publie les plaintes concernant les violations des Droits de l'Homme à partir de sources directes, en particulier à travers les témoignages de paysans, d'Indiens, de membres des communautés afro-colombiennes, de syndicalistes, d'étudiants, d'organisations de Droits de l'Homme, etc. ; témoignages qui seront ensuite complétés par des informations parues dans la presse. Ces archives sont sans doute plus fournies que celles de beaucoup de médias grand public d'information. Comme le signale Óscar Fernando Acevedo Arango, cette

---

<sup>34</sup> Jan Szemiński, « La tradition orale comme source historique. Le *Livre II* du Ophir de España de Fernando de Montesinos », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, février 2006, Disponible à <https://www.cairn.info/publications-de-Szemin%C2%B4ski-Jan--27959.htm> (consulté le 03/03/2018).

initiative constitue l'une des premières et des plus importantes expériences de mémoire et d'archivage qui existent sur le conflit colombien, à partir de la voix des victimes, sources qui sont régulièrement consultées par des organismes internationaux des Droits de l'Homme et par les artistes eux-mêmes. Les expériences telles que la première publication de l'ONG *Justicia y Paz*, la revue *Noche y Niebla* du CINEP ainsi que son hémérothèque, forment les bases de la construction d'une mémoire à partir d'archives non-officielles. Il s'agit là d'une mémoire écrite, parlée, « agoniste », qui raconte une grande partie de la vérité sur les dernières décennies du conflit colombien<sup>35</sup>. Malheureusement, le travail des historiens, tout comme celui des journalistes et des syndicalistes en Colombie, a toujours présenté un risque extrême, entraînant des menaces, des enlèvements, des attentats et des assassinats ainsi que nombre de disparitions et d'assassinats de défenseurs de Droits de l'Homme face auxquels l'impunité reste de mise<sup>36</sup>. Une autre situation qui a beaucoup contribué à la disparition de la mémoire historique des Colombiens est le fait que depuis trente ans, à la suite d'une résolution du Ministère de l'Éducation, l'enseignement de l'histoire dans les écoles primaires et secondaires fut supprimé. Au lieu d'être prioritaire en contenu et en nombre d'heures, il fut relégué au deuxième plan et intégré à un enseignement global des sciences sociales, ce qui dans la pratique aurait nécessité un renforcement de la méthodologie des enseignants et du temps consacré à ces matières. Mais ces aspects n'ont jamais été développés par l'Éducation Nationale et les programmes furent laissés à la libre adaptation et à la créativité de chaque enseignant. Malcom Deas souligne dans ce sens que l'un des obstacles importants à la transmission de l'histoire est « le manque d'une formation spécialisée dans l'enseignement de l'histoire », ainsi, la difficulté des élèves à apprécier l'histoire provient du fait que l'enseignement se réduit à une quantité d'informations encyclopédiques que les élèves doivent mémoriser (des listes, des noms, des dates) qui supposent des conditions d'apprentissage inexistantes dans la plupart des écoles en Colombie. Aussi Malcom Deas se demande si l'on n'a jamais pris la peine de demander aux victimes ce qu'elles pensaient de ces leçons d'histoire<sup>37</sup>, ni comment ces dernières pourraient être améliorées.

---

<sup>35</sup> Óscar Fernando Acevedo Arango, *Geografías de la memoria: Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional (2005-2010)*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2012. pp. 66-67

<sup>36</sup> « Mario Calderón y Elsa Alvarado, investigadores del Cinep » dans *verdadabierta.com*, à <https://verdadabierta.com/mario-calderon-y-elsa-alvaradoinvestigadores-del-cinep> (consulté le 05/02/2018).

<sup>37</sup> Malcom Deas, « El debate sobre la enseñanza de la historia », *Revista El Malpensante*, Universidad Central, Febrero de 2018, n° 193, pp. 54-56.

### *Les leçons d'histoire d'Antonio Caro*

Se confrontant à la méconnaissance des Colombiens de leur propre histoire, des artistes comme Antonio Caro, que nous avons interviewé dans le cadre de cette thèse, ont développé des projets critiques fondateurs qui soulignent les confusions historiques et les oublis profonds qui caractérisent la mémoire collective des Colombiens. Le travail de Caro a produit un choc dans l'histoire de l'art en Colombie lorsqu'en 1972, celui-ci a tenté littéralement de faire remémorer des événements historiques terribles en se servant des murs de l'espace d'exposition du Salon National d'Artistes. C'est ainsi que l'une des œuvres les plus importantes de l'art conceptuel en Colombie, s'appelle *Ici l'art ne peut pas entrer* (*Aquí no cabe el arte*, 1972). En affirmant qu'*Ici l'art ne peut pas entrer*, Caro a créé une situation inédite : l'œuvre était faite avec les noms des étudiants et des leaders paysans qui furent assassinés lors de révoltes estudiantines qui eurent lieu à Cali en 1971, juste avant que ne commencent les Jeux Panaméricains. Un événement similaire à celui de Tlatelolco au Mexique en 1968, qu'on a cherché à occulter à tout prix et dont l'artiste voulait dénoncer l'impunité. L'œuvre comportait ainsi sur des panneaux de douze mètres de long les noms de plusieurs victimes de ce massacre ; sa dimension était tellement grande (d'une taille inhabituelle à l'époque) qu'elle n'arrivait pas à trouver de place physique dans l'espace d'exposition. L'artiste essaie de sauver de l'indifférence des événements extrêmement graves passés inaperçus dans l'opinion publique en les écrivant en majuscules dans l'espace de l'art. Caro veut s'assurer par ce geste qu'ils laisseront une impression indélébile chez le spectateur. L'art, dans ce contexte, avait du mal à accueillir dans son espace symbolique l'histoire catastrophique de la Colombie de ces années. Ce fut la première fois qu'un tel choc entre l'Art et l'Histoire se produisait dans la société colombienne.

De la même façon, son *Projet 500* (*Proyecto 500*), commencé en 1987 au moment de la commémoration des cinq cents ans de la « Découverte de l'Amérique », proposait une révision de l'historiographie de la période coloniale : l'œuvre était fondée sur la confrontation avec de nombreux lieux communs et des mythes dont est imprégné l'imaginaire collectif. L'artiste, à l'aide de documents d'archive, de livres d'histoire, et de coupures de journaux, se donnait du mal pour démonter la construction de l'histoire telle qu'elle apparaissait dans les livres. Il réalisa ainsi entre 1987 et 1992 une série de rencontres (performances, conférences, cours informels) qui combinaient toutes ces informations dans un récit où ne se distinguaient plus les limites entre fiction, réalité, cours d'histoire et parodie. L'œuvre mettait en évidence une série de confusions conceptuelles présentes dans la narration que nous nous efforcerons

de déconstruire tout au long de cette thèse à l'aide des travaux d'artistes comme Antonio Caro, José Alejandro Restrepo, Rodrigo Facundo, Juan Manuel Echavarría, Oscar Muñoz ou Beatriz González. Ceux-ci nous ont aidés à discerner les nœuds constituant la mémoire collective de Colombiens. Ces artistes ont ainsi interrogé à travers leurs œuvres les termes en usage, les mythes constitutifs de l'Histoire, la production des images, ainsi que les faits censurés les plus marquants de notre Histoire.

*José Alejandro Restrepo et Rodrigo Facundo, une révision de l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle*

Tout comme Antonio Caro, nous chercherons à opérer une révision historiographique du XIX<sup>e</sup> en Colombie à partir des œuvres de certains artistes, qui ont eux-mêmes constitué des bases de données d'archives sans précédents. Ces artistes ont ainsi inventé des dispositifs, sorte d'« appareils de vision » qui nous ont aidés à mieux comprendre la façon dont l'histoire que nous avons apprise à l'école a été articulée d'après des images fabriquées pour servir les intérêts économiques des colonisateurs. Allant chercher les premières images fondatrices de notre imaginaire collectif, José Alejandro Restrepo va s'atteler à opérer un démontage des images produites par le botaniste Alexander von Humboldt durant l'expédition botanique qu'il entreprit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Son entreprise était ambitieuse, voulant répertorier toutes les plantes et tous les animaux en Amérique, mais celle-ci a largement dépassé les moyens humains des scientifiques (Humboldt et Bonpland). Les deux hommes ont dû, à leur arrivée en Europe, déléguer leurs croquis et leurs ébauches à d'autres ; ces images sont passées d'une main à une autre, entre celles des graveurs et des dessinateurs qui ont complètement réinterprété la réalité à partir de l'imaginaire fantastique que les Européens s'étaient forgés du Nouveau Monde. Restrepo avait le désir de démanteler le discours de l'histoire et d'effectuer une relecture de l'historiographie en posant les choses en d'autres termes, pas nécessairement dans ceux d'une linéarité du progrès, mais plutôt en interrogeant ces représentations qui reviennent régulièrement et qui se vident de leur sens à force de répétition. Ces reproductions, sur lesquelles Restrepo et Facundo portent un regard incisif, sont largement connues et reproduites ; elles ont été utilisées parfois dans les manuels d'histoire à travers lesquels l'histoire de la Colombie fut enseignée durant pratiquement tout le XX<sup>e</sup> siècle. Rodrigo Facundo de son côté, va travailler sur le démontage des « appareils de vision » fabriqués tout spécialement pour regarder « ce nouveau monde » à partir d'images produites par les grandes exploitations caoutchoutières américaines et européennes, qui ont réduit en esclavage et causé la mort de près de 40 000 Indiens en Amazonie. Facundo va se

concentrer notamment sur la *Casa Arana*, qui fut l'une des compagnies de caoutchouc les plus florissantes de la fin du XIX<sup>e</sup> et qui a produit une série de photographies de nature propagandiste, montrant une réalité tout à fait opposée à celle qui fut vécue par ces peuples. Ces œuvres examinent ainsi les constructions sociales qui déterminent la manière dont nous regardons la réalité, mettant en évidence ce fait que les images sont des lieux de connaissance et de pouvoir, qui contribuent à la construction de la narration historique.

*Beatriz González : histoire du sous-développement*

Se définissant comme une « peintre de province » et défendant l'idée sarcastique du « bonheur du sous-développement », Beatriz González s'est obstinée depuis le début des années 1970 à regarder avec orgueil les caractéristiques de la culture populaire et à inventer un langage artistique depuis une perspective historique propre à la Colombie. González propose un positionnement critique sur le regard inexistant et dégradant que les Colombiens portent sur leur histoire et leurs traditions. Son œuvre représente un véritable tournant esthétique par ses connaissances approfondies de l'histoire de l'art européen et de l'histoire politique de la Colombie ; elle fut sans doute la première artiste à contempler le pays de l'intérieur et à critiquer frontalement les médias, les manuels d'histoire, ainsi que l'hypocrisie des institutions vis-à-vis des inégalités sociales. Le travail de González a développé une théorie de la résistance de la culture populaire, en déliant l'art de la grille de lecture imposée par les catégories et les mouvements d'origine européenne. À la suite des événements du Palais de Justice, en novembre 1985, González fut complètement bouleversée de voir qu'en plus de tuer deux cents personnes, « ils brûlaient la justice ». Elle déclarait ainsi qu'en tant qu'artiste, elle ne pouvait plus continuer à se moquer comme avant. Son œuvre a radicalement changé, devenant « plus grave », et donc plus politique. Pour González, les événements du Palais de Justice furent comme un « lever de rideau » sur le conflit colombien et permirent de se rendre compte subitement de la terrible situation à laquelle succombait le pays. Cet événement a éveillé une conscience historique chez les Colombiens. D'après González, le pays ressemblait à une *tragicomédie* dont elle se moquait constamment dans ces œuvres, mais, après la prise et reprise du Palais de Justice, le pays avait sombré dans une pure *tragédie* de laquelle elle, en tant qu'artiste, ne pouvait plus rire.<sup>38</sup> Ainsi, à partir de ce moment, elle s'est mise à retracer, à partir d'images de la presse qui passaient souvent inaperçues auprès de l'opinion publique, des centaines d'événements terribles tels qu'enlèvements, massacres, ainsi

---

<sup>38</sup> Entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 24 janvier 2017, (voir annexes p. 524).



que la douleur des mères pleurant leurs enfants victimes d'assassinats et de « disparitions forcées ».

*Doris Salcedo, lieux de mémoire éphémères*

Doris Salcedo, elle aussi fortement affectée par les événements du Palais de Justice, va mettre en place à partir de 1985 une série d'œuvres éphémères qui offrent la possibilité de repenser l'espace public en tant que lieu de mémoire, ainsi que de retracer une chronologie de certains événements les plus atroces de l'histoire contemporaine colombienne. Comme souvent dans les œuvres de Salcedo, le choix d'objets familiers tels que la chaise, les chemises, les chaussures ou les meubles – tous chargés d'une mémoire douloureuse et provenant de scènes de crime ou de fosses communes – constituent des « indices » qui permettent de reconstruire le lien entre énonciation individuelle et historiographie collective. L'artiste a intitulé ces œuvres-performances « actions de deuil » ; elles furent réalisées au cœur de l'urgence politique du moment sur la Plaza de Bolívar, en réaction à la stupeur extrême de la société colombienne face aux exactions commises durant les pires années du conflit colombien. Pour l'artiste, elles constituent un moyen de libérer la parole et d'entamer le deuil collectif que les Colombiens n'ont pas pu envisager, afin d'entrer dans un processus de résilience.

*Mes œuvres*

Cette thèse s'est articulée autour d'une sélection d'œuvres personnelles fragiles et éphémères à partir desquelles, depuis les années 2000, j'ai pu commencer à construire des ponts vers les interstices de ma mémoire qui se trouvait complètement inhibée. À partir du tremblement d'Armenia en 1999, ma conscience a été littéralement bousculée. À la suite de cette catastrophe, j'ai commencé à réfléchir à une action commémorative en m'inspirant des images qui circulaient dans la presse. Par la suite, j'ai entamé différentes œuvres qui cherchaient à éveiller la mémoire de toutes ces années de violence en Colombie depuis l'année 1985. Ces œuvres demandaient un temps de construction très long, une élaboration manuelle soigneuse, et à la fin, elles étaient vouées à disparaître. Soit elles étaient jetées dans l'eau, soit elles étaient brûlées. Parfois, mon corps apparaissait aux marges, comme une présence fantomatique qui n'arrivait pas à affirmer son identité. C'est pour cette raison que toute une partie de ma production artistique des années 2000 fut seulement constituée de traces photographiques et d'enregistrements vidéos produits au cours de mes actions. Ces

œuvres à durée de vie déterminée furent le moyen que j'avais trouvé pour donner des impulsions et invoquer dans le présent ces images du passé ensevelies dans ma mémoire. La performance *Sans titre* (Armenia) est la première œuvre évoquée dans cette thèse, comme une action rituelle initiatique, elle fut réalisée après ma visite dans la ville détruite d'Armenia en 2001, deux ans après le tremblement de terre. Lors de ma visite, je me suis fixé un protocole qui dictait que je ne prendrais pas d'images des ruines ni des personnes, car j'avais peur de produire des images qui au lieu d'activer les souvenirs puissent au contraire les pétrifier. Longtemps auparavant, j'avais visité Armero (Tolima) déclarée « terre sainte » par le Pape Jean-Paul II sept mois après la catastrophe, mais mon choc fut tel que je n'ai jamais rien pu élaborer plastiquement à ce sujet. Il est curieux de voir qu'au long de mes recherches, je n'ai pu trouver qu'un seul artiste (Leonel Castañeda), qui très récemment en 2017, ait réalisé un travail portant sur la tragédie d'Armero, mais son œuvre, trop problématique à mes yeux, m'a renvoyée vers l'état d'impuissance des images que j'ai toujours voulu éviter dans mon travail.

### 3. Annonce du plan

La première partie de cette thèse consistera en la reconstitution des événements clés de l'Histoire contemporaine de la Colombie ; elle prendra comme point de départ les quelques souvenirs de mon enfance, faibles en intensité, qui ont cependant survécu à ces bouleversements et qui me permettaient d'opérer des liens entre la petite histoire et la grande histoire pour tenter ainsi de combler cet immense vide mémoriel.

Dans la deuxième partie, j'élaborerai un échafaudage historiographique à partir des œuvres d'artistes colombiens, qui nous ont servi, loin des manuels d'histoire, de matière plastique servant à la construction d'outils pour contrer notre délire amnésique et ainsi repenser la notion d'histoire

La troisième partie a consisté à mettre en œuvre la mémoire à l'aide des excavations et des tentatives d'archéologie que j'ai développées à travers une série d'œuvres réalisées dans le quartier de la Goutte-d'Or à Paris. Il s'avère que l'excavation de ces mémoires ne fut possible que depuis ma propre expérience de l'exil, grâce à laquelle j'ai pu mettre en place une distance indispensable pour coucher par écrit cette réflexion. À partir d'un phénomène local, parisien, de destruction d'immeubles vétustes, j'ai établi un certain nombre de parallélismes qui m'ont permis d'entremêler certaines mémoires de la guerre en Colombie. J'ai commencé

à m'intéresser à ces phénomènes de destructions en 2006, moment où ils sont devenus très visibles, voire envahissants dans le paysage de mon quartier proche de la Goutte-d'Or. Ce territoire représentait une zone obscure de la ville, un espace de non-représentation dans l'imaginaire parisien à partir duquel j'ai pu superposer des images pour recréer certaines stratégies politiques mises en place par le gouvernement colombien pour faire de l'oubli et de l'effacement un outil d'anéantissement de la société. À partir d'un matériau documentaire que j'ai élaboré plastiquement, j'ai détourné mon regard vers une réalité similaire dans sa physionomie à un état de post-conflit, dans lequel les habitants de la Goutte-d'Or, expulsés sans bruit de leur territoire pouvaient également ressembler aux déplacés de la violence en Colombie. Les terrains vagues, pour leur part, furent des trouvailles magiques dans ce quartier. Ils constituaient en effet des espaces très vivants pour construire des liens dans la communauté, et ils créaient des arrêts dans le temps qui ouvraient une réflexion sur la latence. Commencer à travailler avec les terrains vagues, les photographier, en contempler les détails, était le moyen que j'avais trouvé pour me raccrocher à d'infimes images qui faisaient simultanément resurgir en moi les mémoires enterrées de la guerre en Colombie. En approchant ce territoire de latence par le biais de l'anthropologie et de l'archéologie, j'ai créé un parallélisme entre ces ruines contemporaines et les fragments de ma mémoire. J'ai pu énoncer une écriture de la « petite histoire » à partir de mes souvenirs autobiographiques qui s'étaient étrangement dissociés de la notion d'histoire.

J'ai également emprunté de nombreuses notions aux artistes libanais nés dans les années 1960 qui, face à la difficulté d'appriivoiser l'histoire de leur pays, se sont demandé si les images n'en étaient pas devenues impuissantes et illisibles, neutralisant ainsi tout effort de réflexion. Ils prendront alors le parti de s'appropriier la réalité libanaise pour commencer à articuler l'écriture d'une historiographie jamais entamée auparavant, en reformulant complètement la notion de l'archive. Induisant le spectateur en doute, ces artistes vont tenter d'actualiser la notion de l'« image/archive » à travers une relecture qu'ils inscrivent au sein d'un récit fondé sur la subjectivité et la fiction. Par exemple, Akram Zaatari, ou l'*Atlas Group* (Walid Raad), à travers des conférences non-académiques, vont introduire la fiction comme opération critique pour approcher l'écriture de l'Histoire. Le couple Khalil Joreige et Joana Hadjithomas développe la notion d'« images latentes », qui permet d'approcher une construction du langage comme l'Histoire à partir d'une série d'images non encore manifestes. La perte de confiance dans les institutions d'État ou encore l'approche de la vérité

en histoire seront abordées par Rabih Mroué, à partir d'une mise en abîme des dispositifs de mise en scène théâtrale.

Pour finir, étant donné la simultanéité de l'écriture de cette thèse avec l'avancée du processus de paix en Colombie, nous avons pu constater l'absence de la parole des victimes dans l'écriture de l'histoire – fait qui, nous l'espérons, devra être réparé dans les années à venir avec l'implantation de l'Accord de Paix. Je me suis quant à moi éloignée du circuit traditionnel de l'art pour m'intéresser à des projets menés par les victimes dans les territoires isolés de la Colombie. Ainsi, de nombreuses communautés dévastées par la guerre – victimes du « déplacement forcé » à la suite des massacres – ont entamé des processus de résilience en dehors des réseaux traditionnels d'écriture. À travers des tissages (*Les tisseuses de Mampuján*), des cantiques traditionnels (les *bullerengues* du massacre de Bojayá) ou des films faits par les enfants (ceux de *La Escuela Audiovisual Infantil* dirigée par Alirio González), ils ont transformé leur désespoir en manifestations exemplaires de résistance face à l'histoire. Ces projets leur ont permis d'entamer la reconstruction de leur territoire et de leur identité, ainsi que de reconstituer les liens sociaux brisés par la guerre. Parfois ils ont même permis aux communautés d'obtenir la reconnaissance de l'État dans les procès menés à l'encontre des instigateurs de la violence, dont la plupart demeurent encore impunis. Dans ces projets, ce ne sont ni les chroniqueurs, ni les journalistes, ni les artistes, ni les historiens qui servent de transcripteurs du récit ; c'est la voix des victimes elles-mêmes qui s'exprime à travers le corps social excédé par ces niveaux extrêmes de violence. Puisqu'on a tenté d'étouffer des milliers de fois la voix des victimes, nombre d'entre elles demandent à rester à la marge, loin des circuits institutionnels, loin de la presse – refusant par là de se voir attribuer des étiquettes ou générer des attentes sociales. L'aspect le plus important de ces projets, consiste à enraciner chez les victimes un véritable discours de résistance par l'affirmation de la parole et par la connaissance du conflit, éléments essentiels pour récupérer l'esprit de gouvernabilité qui leur a été arraché par la guerre. Cette réappropriation de la parole est un moyen pour ces communautés de récupérer l'autonomie et de s'émanciper pour enfin sortir de la victimisation dans laquelle la société colombienne les a placées afin de ne pas les regarder. Il s'agit de faire émerger la mémoire, non pas comme un noyau impénétrable mais comme une partie du quotidien qui doit être traitée sans exagération ni sens du tragique. Ils introduisent une nouvelle notion de mémoire non matérielle et non « muséifiable » qui

constitue une matière mouvante, un cri d'appel qui, nous l'espérons, pourra peut-être un jour intéresser les historiens.

Vous qui arriverez après nous  
pour nous savoir barbares et anciens,  
historiens du futur,  
dites de nous que nous étions habitants  
d'un monde préhumain, semidivin, semibestial,  
précaire, fertile en réussites, fertile en erreurs

Que nous habitons dans un pays où les feux  
dessaient  
dans les montagnes nocturnes le rouge éclat de serpes  
et de marteaux

Que nous venons d'un temps de tavernes et de  
vives consignes  
exprimées sous les chars à canons à eau

Dites que nos chiens étaient longs et tristes et  
cannibales

Qu'à minuit dans la Place d'Armes la  
Faim discutait avec Pizarro

Que la Peste nous reçut dans son lit et nous  
proposa asile et que nous étions comme des frères

Que nous buvions avec la Mort et avec la guerre à  
la même table et que nous riions ensemble

Que nous écrivions des poèmes et que nous crachions de côté  
et que  
nous étions tuberculeux et que nous nous détestions  
les uns les autres

Que nous avons trahi et que nous avons été trahis que nous  
nous  
montrions du doigt et que le ciel en  
octobre était violet et rouge

Que nous avons crié pour nous attaquer que nous  
nous sommes assassinés et nous nous sommes reproduits et  
que beaucoup  
sont morts et ne se sont pas rendu compte

Montserrat Álvarez, *Dites de nous*, 1991.

(Traduction Trilce Laske, Carolina Ariza)

Vosotros que vendréis más tarde que nosotros  
para sabernos bárbaros y antiguos,  
historiadores del futuro,  
de nosotros decid que fuimos habitantes  
de un mundo prehumano, semidivino, semibestial,  
precario, fértil en aciertos, fértil en errores

Que habitamos un país en el que las hogueras  
dibujaban  
en los cerros nocturnos el rojo resplandor de hoces  
y martillos

Que venimos de un tiempo de tabernas y de  
airadas consignas  
vociferadas bajo los rochabuses

Decid que nuestros perros eran largos y tristes y  
caníbales

Que en la medianoche de la Plaza de Armas el  
Hambre conversaba con Pizarro

Que la Peste nos recibió en su lecho y que nos  
brindó asilo y fuimos como hermanos

Que bebíamos con la Muerte y con la Guerra en  
una misma mesa y reíamos juntos

Que hacíamos poemas y escupíamos de lado que  
estábamos tuberculosos y que nos odiábamos  
los unos a los otros

Que traicionamos y que nos traicionaron que nos  
señalamos con el dedo y que el cielo en  
octubre era morado y rojo

Que alzábamos la voz para increparnos que nos  
asesinamos y nos reprodujimos y que muchos  
murieron y no se dieron cuenta

Montserrat Álvarez. *De nosotros decid*. 1991.

## Partie 1

### **1. Je ne me souviens de rien !**

#### **Introduction (partie 1)**

En Colombie, en mai 2011, après des années d'acharnement de la part de familles de victimes, le Sénat de la République de Colombie a voté la Loi relative aux droits des victimes (Ley de Víctimas) qui marquait un point de départ historique pour la reconnaissance de la responsabilité de l'État dans le conflit colombien. Ainsi, tenant compte du processus de justice transitionnelle et de la persistance du conflit, l'État reconnut sa vocation à réparer et restituer les terres de près de quatre millions de personnes aujourd'hui considérées comme des victimes du conflit. Cette loi avait aussi pour but d'inclure dans la construction de l'État des communautés restées depuis toujours à la périphérie de l'action des pouvoirs publics, du développement économique et culturel du pays et des récits officiels: les communautés ethniques noires, indigènes, roms, parmi d'autres, ont été les principales victimes des violences et du déplacement forcé, abandonnées à une sorte de « loi du plus fort » régnant sur le pays depuis plus d'un demi-siècle. L'État s'engageait alors aux yeux de ces populations à assurer une présence active dans leurs régions, demeurées à l'abandon depuis des décennies, et où les terres sont aujourd'hui aux mains de mafias et de latifundistes ayant exproprié ces populations.

La loi pour les victimes (Ley de Víctimas) représente une avancée historique pour la possibilité de la construction de la mémoire et pour la réconciliation, en revanche elle est problématique à beaucoup d'égards, puisqu'elle laisse en dehors de sa juridiction les victimes ayant subi des dommages avant l'année 1985. Cette année 1985 fut dévastatrice pour la Colombie ; y survinrent en effet deux des événements les plus marquants de son histoire contemporaine qui seront détaillés tout au long de ce chapitre : la prise et la reprise du Palais de Justice les 6 et 7 novembre 1985, et la destruction de la ville d'Armero par l'éruption du volcan Arenas du Nevado del Ruiz le 13 novembre 1985. En outre, ne sont pas non plus pris en compte les victimes de violences antérieures telles que les kidnappings survenus dans les années 1980 ni le génocide du parti politique de l'Union Patriotique, parti politique de gauche



fondé en 1985 proposant une issue légale à des nombreux groupes de guérilleros<sup>39</sup>, que nous aborderons aussi dans ce chapitre, et qui laissa près de 3500 victimes<sup>40</sup>.

En 2012, le Tribunal Supérieur de Bogotá a voté la création du Centre National de la Mémoire Historique (CNMH) dans le but de produire un matériel documentaire suite aux massacres perpétrés en Colombie. Le but en était de conserver la mémoire historique et symbolique de la communauté et de préserver la mémoire individuelle des personnes ayant péri durant le conflit. Ainsi les biographies des personnes reconnues victimes ont-elles été incluses dans les publications produites par le CNMH. Il aura donc fallu plus de trente ans au gouvernement pour reconnaître officiellement que la Colombie avait bien vécu une guerre, qu'il y avait eu de nombreuses victimes, et qu'un travail de mémoire était indispensable pour pouvoir entamer la reconstruction du pays et ouvrir la voie à la résilience.

Je me suis pour ma part retrouvée en France, envoyée au large comme des milliers des jeunes par nos parents qui voulaient nous permettre de nous forger un avenir meilleur loin de ce pays dévasté par la violence. Je faisais alors partie de trente mille Colombiens résidents en France<sup>41</sup> qui avaient fui une situation que personne ne parvenait à comprendre. Je suis partie en emportant seulement dans ma mémoire quelques images troubles de ce conflit, comme des étincelles d'événements très marquants survenus dans le pays, tels que l'assaut du Palais de Justice (les 6 et 7 novembre 1985), la destruction de la ville d'Armero par l'éruption du volcan Arenas du Nevado del Ruiz (le 13 novembre 1985), quelques images très confuses de massacres perpétrés dans l'Uraba, dans le Chocó, à Antioquia, et dans d'autres régions, ainsi que certains assassinats politiques comme celui de Luis Carlos Galán (en 1989) et du journaliste et humoriste Jaime Garzón (en 1999) qui fut dévastateur pour le pays.

---

<sup>39</sup> Parmi lesquels se trouvaient le *Movimiento de Autodefensa Obrera* (ADO), deux des fronts démobilisés (Simón Bolívar et Antonio Nariño) et de l'*Ejército de Liberación Nacional* et les *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC).

<sup>40</sup> Il faut souligner, comme le parlementaire Luis Carlos Avellaneda l'a fait au moment du vote de la Loi de reconnaissance des droits des victimes, que celle-ci aurait dû démarrer plutôt à partir du 1er janvier 1980 et non pas à partir du 1er janvier 1985, car elle excluait de cette façon les milliers de victimes laissées par la violence sociopolitique des guérillas durant ces cinq années. Le parlementaire note avec justesse que les kidnappings de la guérilla débutèrent dans les années 1980, par seize cas enregistrés en 1980, et atteignaient huit-cent-deux cas enregistrés en 1991. Demeuraient également ignorés par loi près de 2198 crimes relevant du crime contre l'humanité commis durant les années 1980, et demeurant à ce jour dans l'impunité, ainsi que le génocide à l'encontre des membres des partis politiques du *Nuevo Liberalisme* et de l'*Union Patriotique*, qui laissa près de 3500 victimes. Pour plus d'information, voir Mery Ruth Cruz, « Plenaria del Senado aprobó sin contratiempos la Ley de Víctimas », le 25 May 2011. Disponible à <http://www.senado.gov.co/actualidad/item/11960-plenaria-del-senado-ya-aprobo-187-articulos-de-la-ley-de-victimas-/-nuevo-avance?tmpl=component&print=1> (consulté le 12/09/2017).

<sup>41</sup> Chiffre officiel fourni par le consulat colombien en 2014.

Nous tenterons, dans cette première partie de notre thèse, de réparer ces trente années de déni de notre histoire, et à travers les outils intellectuels que l'art nous a fournis, de nous remémorer certains événements majeurs de l'histoire de la Colombie depuis l'année 1977, année de ma naissance. Si nous avons pu entamer ce devoir de mémoire, c'est sans doute grâce au temps qui s'est écoulé et aussi grâce aux lois qui ont permis l'avancée du processus de paix et de réconciliation qui ont permis à la mémoire de refaire surface. Nous avons ainsi pu reconnaître officiellement les dommages liés au conflit armé et nous avons compris en effectuant ce travail que nous avons été des victimes collatérales de ce conflit.

## 1.1. Diaspora (s)

J'ai quitté la Colombie en 1997 alors que le pays vivait des années d'une violence terrifiante. L'année de mon départ, juste après avoir terminé le lycée, nombre de mes camarades de classe partaient pour le monde entier. La diaspora colombienne fut gigantesque. On entendait dire que 70% de la classe moyenne colombienne tentait d'obtenir un visa dans les consulats étrangers qui débordaient de demandes. Pablo Escobar fut assassiné le 2 décembre 1993 après des années d'une terreur extrême ; en 1989, le candidat de gauche à la présidence, Luis Carlos Galán, fut assassiné lors d'un discours politique durant sa campagne, et de ce fait César Gaviria Trujillo, directeur de la communication durant la campagne de Galán, arriva de façon inattendue au pouvoir présidentiel. Quelques mois après, le candidat à la présidence de la UP (Unión Patriótica), Bernardo Jaramillo Ossa, fut également assassiné dans l'aéroport de Bogotá par un tueur à gages de dix-sept ans. Le 26 avril 1990, le plus important leader et candidat à la présidence du M-19 Carlos Pizarro Leongómez, fut aussi assassiné à trente-huit ans par un tueur à gages à l'intérieur d'un avion. Il fut le troisième candidat à l'élection présidentielle assassiné avant les élections.

Le parti de la UP (*Unión Patriótica*) naquit en août 1989 pendant une marche silencieuse organisée par des universitaires pour protester contre l'assassinat de Luis Carlos Galán. Carlos Pizarro, commandant du M-19 (*Movimiento 19 de Abril*)<sup>42</sup>, rendit alors solennellement

---

<sup>42</sup> Le Movimiento 19 de Abril M-19, fondé en 1974, fut un mouvement de guérilla issu de la classe privilégiée intellectuelle colombienne. Démobilisé en 1990, il donna naissance au parti politique (*Alianza Democrática M-19*) qui fut complètement anéanti dans les années 1990. Fondée par plusieurs membres de l'aile socialiste de l'ANAPO (*Alianza Nacional Popular*) et certains membres des FARC (*Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*), l'idéologie du mouvement combinait nationalisme et marxisme hétérodoxe et son objectif primordial fut d'instaurer une véritable démocratie en Colombie. Contrairement à d'autres mouvements de guérilla, le M-19, fondé par des intellectuels et universitaires, privilégiait l'idée de combats dans les zones urbaines et produisait des actions médiatiques d'envergure plutôt que des combats dans la jungle.

L'une des premières actions du groupe qui lui permit de se faire connaître, fut le vol de l'épée de Simón Bolívar en janvier 1974, suivi de la déclaration « *Bolívar, tu espada vuelve a la lucha* » (Bolívar, ton épée retourne à la lutte) ; ensuite, en décembre 1978, des membres du M-19 dérobèrent 5000 armes du quartier militaire Cantón Norte ; en 1980, ils prirent en otage durant 61 jours des personnalités politiques lors de la célébration de la fête d'indépendance de l'Ambassade de la République Dominicaine à Bogotá, de laquelle les guérilleros sortirent triomphants et les militaires ridiculisés. En novembre 1985, eut lieu la tragique prise du Palais de Justice.

Pour comprendre les différentes formations des groupes de gauche en Colombie, Alexandra Urán Carmona, dans son livre *Colombia : un estado militarizado de competencia: las fallas estructurales*, en explique les origines. Ainsi, l'auteur affirme que la tendance révolutionnaire en Colombie s'est caractérisée par une large variété de tendances politiques et de groupes, soutenus largement, au niveau national, par le secteur paysan, et au niveau international, par les mouvements politiques de la gauche cubaine, soviétique et chinoise. Ainsi, les FARC furent fondées en 1966 essentiellement comme une guérilla rurale avec le soutien de paysans. Celles-ci ont adopté une ligne prosoviétique qui fut légitimée dans les années 1980 par la fondation du parti politique de l'Union Patriotique (UP). La guérilla du ELN (Ejército de Liberación Nacional) fut fondé en 1967 par des membres de

son arme, enveloppée dans un drapeau de la Colombie, et présenta des excuses pour les morts accumulés pendant les seize années d'existence de ce mouvement.



Figure 1 : Carlos Pizarro rendant son arme le 8 mars 1990 le jour de la démobilisation du M-19.

Les statistiques publiques affirment que depuis la naissance du parti de l'Union Patriotique (UP) en 1985, au moins trois mille cinq cent personnes furent assassinées au cours du génocide contre ce parti politique de gauche, événement d'une violence sans précédent dans le monde, dans lequel trouvèrent la mort Luis Carlos Galán, le 18 août 1989, ainsi qu'un ancien candidat à la présidence, Jaime Pardo Leal, le 11 octobre 1987. 1990 fut aussi l'année de la mise en place d'une réforme constitutionnelle portée par le président César Gaviria ; celle-ci faisant croire aux Colombiens que l'avènement de la paix était proche et que nous allions pouvoir éclaircir la vérité et entamer la reconstitution de notre histoire. Comme le signale Daniel Pécaut, il s'agissait en fait d'une nouvelle modalité de la violence, jamais

---

classe moyenne intellectuelle largement influencés par la révolution cubaine. Le EPL (Ejército Popular de Liberación), fondé en 1967, suivait plutôt une tendance maoïste communiste et fut une guérilla essentiellement formée par la classe moyenne urbaine. Ces deux guérillas ont bénéficié d'un certain soutien financier de la part de Cuba et de la République Populaire Chinoise mais ce soutien, qui disparut rapidement, ne fut jamais déterminant. Le M-19 fut le dernier petit groupe à se créer, fondé par des membres de l'aile gauche de l'ANAPO (*Alianza Nacional Popular*) et par des dissidents des FARC (*Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*), tous ces membres furent assassinés dans les années 1990.

Tous ces groupes ont eu une forte influence dans la politique d'État jusque dans les années 1970 et le début des années 1980, mais en tant qu'opposition, ils ont perdu pratiquement tout leur poids politique à cause de la chute du bloc socialiste et de la diminution du soutien populaire produite par la crise du secteur agricole et ouvrier. Leur affaiblissement est en lien direct avec la chute internationale du prix du café et du pétrole, (produite entre autres par le narcotrafic), ainsi qu'avec la perte progressive du soutien international. En dehors du soutien idéologique et financier, leur influence fut réduite notamment à cause des assassinats politiques et persécutions de leurs membres. (Dans Alexandra Urán Carmona, *Colombia : un estado militarizado de competencia. Las fallas estructurales para alcanzar la explotación sustentable de los recursos naturales*, Universität Kassel, Kassel : University press GmbH, 2008, p. 83).

rencontrée auparavant : « la terreur déployée contre les militants de l'Union Patriotique et autres activistes syndicaux ou politiques ne s'insère pas non plus dans une problématique proprement territoriale. Elle a une finalité principalement politique. L'alliance entre narcotrafiquants, militaires et dirigeants politiques locaux vise avant tout à éliminer une opposition politique constituée dans la mouvance de la guérilla (...), mais la pratique systématique d'une terreur politique déterritorialisée représente bien une autre innovation par rapport aux modalités anciennes de la violence<sup>43</sup> ».

Dans ce contexte, il était difficile d'identifier les frontières, « même invisibles », de la violence qui a régné durant ces années. Nous étions en permanence prisonniers des conflits et incapables d'en identifier les multiples protagonistes. La violence locale s'insérait dans des stratégies de terreur d'ampleur nationale difficiles à visualiser dans leur ensemble. Pour nous, les citoyens qui y étions immergés, cette violence généralisée n'avait aucune signification. Comme le signale Daniel Pécaut, « c'était l'une des raisons pour laquelle la terreur ne s'insérait pas aisément dans une histoire plus vaste. Elle demeurait largement irréprésentable<sup>44</sup> ».

Le défi de cette thèse est, à l'encontre de l'oubli et de l'incompréhension, de reconstituer par tous les moyens qui me seront accessibles ces événements, alors même que je *ne me souviens de rien* !

---

<sup>43</sup> *Ibidem*. Daniel Pécaut dans son article écrit en 1996 que selon les estimations, le nombre des morts de la UP varie entre 1500 et 3000.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

## 1.2. Troisième tremblement de terre : Armenia

En 1999, une terrible catastrophe a fait remonter à la surface deux événements traumatiques survenus en 1985 et desquels je n'avais gardé que des sensations troubles, mais étrangement, aucun souvenir précis. Le premier fut la Prise du Palais de Justice par un escadron de guérilleros du M-19 et la reprise militaire du lieu qui se termina par un incendie dévastateur au cours duquel ont été exterminés le corps judiciaire du pays ainsi que des centaines de civils innocents. Le second - comme si un mauvais sort avait été jeté sur le pays- survenu une semaine après, fut la destruction de la ville d'Armero à la suite de l'éruption du volcan Arenas, au cours de laquelle périrent près de 25.000 personnes. Ces événements ont changé le cours de l'histoire de la Colombie, mais pendant des années et jusqu'au début de l'écriture de cette thèse, je fus incapable d'en invoquer le moindre. C'est à la suite de ce *troisième tremblement de terre de l'histoire* -je reviendrai sur les deux précédents tout au long de ce chapitre- qu'un besoin de comprendre l'histoire de la Colombie depuis l'année de ma naissance est devenu un moteur indispensable pour mon travail d'artiste et de chercheuse.

Le 26 janvier 1999, alors étudiante à l'École des Beaux-Arts de Paris, j'apprenais la brutale destruction de la ville d'Armenia ainsi que celle de nombreuses villes de la région caféière par un tremblement de terre de grande magnitude à l'ouest du pays. Étant habitués à ce genre de catastrophe naturelle, nous regardâmes de nouveau à la télévision une autre ville disparaître de la cartographie à travers des images qui montraient un territoire complètement dévasté. Soudainement, les images des événements de 1985 ont émergé de ma mémoire, celle du Palais de Justice en flammes et celle d'Omaira, une petite fille se débattant entre la vie et la mort, embourbée dans la vase à Armero au milieu d'un territoire dévasté qui évoquait désormais davantage la surface lunaire. Pourtant, je constatai alors que je ne connaissais pas grand chose de ces deux histoires, ni leurs causes, ni leurs conséquences. Je réalisais alors que je n'avais jamais entendu de récits sur le sort des victimes d'Armero ni sur les rebondissements des recherches désespérées des familles de onze disparus du Palais de Justice. J'avais gardé ces images dans ma mémoire et au fil des années, j'avais fini par les oublier. Des images aussi fortes n'avaient pas réussi à ouvrir le moindre questionnement sur mon existence. J'avais fui un pays violent et complètement détruit, qui ne pouvait offrir aucun avenir à la jeunesse dont je faisais partie. Lorsqu'eut lieu la catastrophe d'Armenia, j'ai découvert dans la presse des phrases poétiques écrites par des victimes sur les murs en ruines, qui ont particulièrement attiré mon attention.

« Elles ont pu se détruire, les maisons, mais pas les rêves » ; « Plus fort que le séisme, il y a l'envie de vivre ensemble » ; « Avec les maisons par terre, nous sommes debout ! » ; « Les baraquements provisoires sont aussi nos maisons, car ils ont été faits avec amour » ; « Nous sommes vivants, nos rêves continuent » ; « Au milieu des rêves, la fin n'est que le début » ; « À la Tebaida, notre foi est résistante contre les séismes » ; « Je meurs d'envie de continuer à vivre » ; « Nous tremblons d'envie d'aller de l'avant »<sup>45</sup>.

Les rêves passaient avant les pertes matérielles ; il n'était pas question que le séisme puisse être plus fort que les relations affectives. Il était primordial que les rêves continuent à accueillir la promesse d'un avenir au-delà des pertes matérielles, afin d'avancer et de continuer à vivre ensemble. Les habitants évoquaient la possibilité de la reconstruction à partir du seul territoire qui demeurerait vivant : l'affect. Au milieu de leurs ruines, ils étaient capables de regarder la beauté de leurs baraquements provisoires pour nous faire réaliser que « Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? »<sup>46</sup>.

Je décidai alors de développer un travail autour de la mémoire et de ses formes latentes de résistance. J'ai alors compris que la reconstitution de la mémoire était une clé fondamentale pour comprendre l'histoire de mon pays, ainsi qu'un moyen de réparer la souffrance. Cette prise de conscience s'est matérialisée à travers les images de presse que je recevais du tremblement d'Armenia et de sa région caféière. Des villes et des villages entiers se sont retrouvés sous les décombres, complètement enfouis. Pourtant, les habitants n'ont pas pleuré sur leur sort, comme si la douleur n'avait pas eu le temps de s'installer. Ils ont fait face à cette situation avec le peu de choses qui leur restaient pour lutter ; ils ont communiqué insatiablement sur les murs des messages de survie, ils ont mis en place des consignes sanitaires ; enfin, ils ont fait face au désastre avec beaucoup de dignité. Après le désastre, ce ne fut pas une image d'impuissance et de destruction qui gagna les médias ; des décombres se sont élevés ces messages puissants et optimistes comme si les habitants de cette région avaient compris qu'ils ne devaient rien attendre de l'État colombien, que la poésie des mots serait leur seule arme porteuse d'avenir.

L'histoire se répétait, comme elle le fit des dizaines de fois en Colombie, à chaque saison des pluies, à chaque éruption, à chaque tremblement de terre: celui-ci avait entièrement détruit la ville d'Armenia, et la cause n'était pas la magnitude de la secousse, mais le fait que les maisons fussent construites sans structures porteuses sur un terrain à haut risque sismique,

---

<sup>45</sup> Certaines des phrases ont été collectées dans la presse, d'autres dans le livre d'Alejandro Vallejo, « Volvimos a nacer. El terremoto de Armenia », Bogotá : Unión Impresos, 2001 p. 185-186. (T.d. A.).

<sup>46</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1961, p. 32.

comme ce fut le cas d'Armero, condamnée depuis le moment de sa construction au pied du volcan, à sa propre destruction.

L'État a entièrement abandonné les victimes du Palais de Justice, aucun procès n'a été ouvert pendant trente ans. Les victimes d'Armero furent piétinées par les institutions, et leurs aides dilapidées par la machine corrompue de l'État. Les habitants d'Armenia, eux, avaient sans doute compris qu'ils ne devaient rien attendre de l'État. Ils se sont ainsi organisés et ont pris possession de leur territoire par l'espace symbolique de l'écriture. Les mots sont alors devenus l'espace de construction de ce territoire dévasté.

Dans ce « désordre débordant » produit par le tremblement, l'« intraitable réalité » dont parle Roland Barthes<sup>47</sup> était devenue impossible à révéler en images, trop vaste pour être fragmentée dans un cadre ; les détails ne rendaient pas visible la trop large dimension du désastre. Les images se ressemblaient toutes et ne donnaient ni signe particulier, ni repère géographique. Dans les jours qui ont suivi, les mots sur les murs ont pris le dessus sur les images impuissantes des maisons en ruines. Les graffitis ont revêtu les murs de la ville avec des messages d'espoir qui retournaient cette situation entropique en une situation d'ordre poétique. Les habitants de cette région, habitués aux violences et à l'instabilité depuis des siècles, devenus tenaces de par leur histoire, ont exprimé après cette tragédie leur résistance par des textes qui abritaient une dimension de rêveries contrastant de façon étonnante avec la situation<sup>48</sup>.

Ce tremblement de terre fut une charnière dans l'une de mes premières œuvres réalisées à l'École de Beaux-Arts de Paris en 2001 : *Sans titre (Armenia)*, 2001 introduit la question de la mémoire et de la disparition ainsi que de la difficulté à restituer un événement qu'on ne peut connaître qu'à travers les médias. Ces questions sont devenues les fils conducteurs de mes œuvres, dans lesquelles je me demandais comment rendre compte en termes plastiques d'un événement aussi traumatique, vécu à partir de la mémoire des autres. Comment se réapproprier les témoignages et documents trouvés dans la presse. Enfin, comment produire

---

<sup>47</sup> Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Paris : Gallimard / Seuil, 2005, p. 184.

<sup>48</sup> Des nombreux articles et livres s'y réfèrent, notamment le livre d'Alejandro Vallejo, *Volvimos a nacer*, Bogotá : Unión Impresos, 2001 et le livre de Jorge Iván Cuervo Restrepo, *La gestión de lo público más allá de lo estatal*, Quindío, Universidad de Colombia, 2002.



une relecture « juste » de l'histoire au travers de moyens plastiques sans la méthodologie scientifique de l'historien.

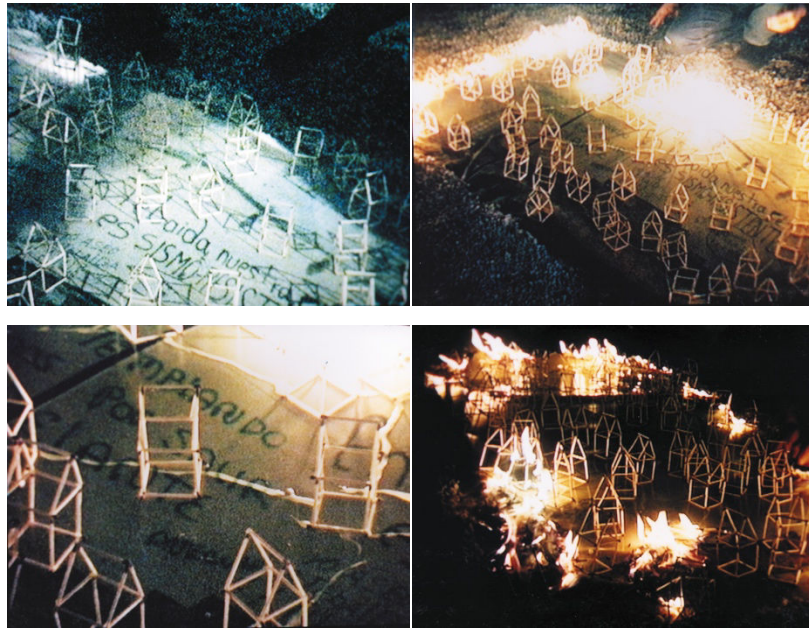


Figure 2 : Carolina Ariza, *Sans titre* (Armenia), 2001, Performance filmée en super 8mm, 3 min, tirage argentique, maisons d'allumettes.

Cette œuvre est composée d'une photographie en couleur de grand format (1,50 x 3 m.) que j'ai réalisée lors d'une visite à Armenia quelques mois après la catastrophe en 1999. La photographie montre la silhouette laissée par une maison détruite, comme si la maison avait laissé sa trace dessinée, de la façon la plus sommaire, sur un mur porteur. Sur le mur, il y avait un graffiti où l'on pouvait lire : « *Nous tremblons d'envie d'aller de l'avant* », puis « *À la Tebaida, notre foi est résistante contre les séismes* ».

Marquée par la force de ces phrases, l'image de cette inscription fut la seule que je pris lors de ce voyage. Photographier le chaos des ruines me paraissait impossible, c'étaient des images que j'avais déjà vues auparavant, mais qui ne révélaient rien d'autre que la profonde désolation. La photographie imprimée en grand format fut installée par terre dans une cour extérieure de l'École des Beaux-Arts et servit de support pour y poser des centaines des petites maisons d'allumettes que j'avais soigneusement fabriquées durant des jours. L'ensemble constituait une sorte de maquette d'un village. Le nombre de maisons faisait référence au nombre des victimes laissées par la catastrophe. Le public fut convoqué afin de se recueillir autour de l'œuvre le 26 janvier 2001, soit deux ans après la catastrophe. L'action

prenait la forme d'un acte de commémoration durant lequel je mettais le feu aux maisons d'allumettes, qui furent incendiées et consumées très rapidement. L'action fut très courte et brûla la quasi totalité de la photographie. La trace laissée par le feu sur les gravats de la cour faisait penser à une pierre tombale, mais ce détail m'avait complètement échappé lors de la préparation de l'œuvre. J'avais pensé que la photographie, par son aspect plastifié, serait préservée du feu et garderait les traces calcinées des maisons ; finalement, elle brûla entièrement, en laissant pour seule trace un rectangle de suie dans le sol. J'ai enregistré cette action avec une caméra super 8 et l'œuvre devint par la suite une vidéo témoignant de cette performance. Lorsque je réalisais les petites maisons pendant les jours qui ont précédé, j'étais également très intéressée par l'idée de la déperdition du travail. La réalisation de ces petites maquettes sommaires me fit rentrer dans un état méditatif sur la question de la construction et de la perte. Je me rappelais alors certaines histoires des habitants d'Armero que l'on avait essayé de prévenir de l'imminence du désastre, et qui se refusaient à partir sans doute parce qu'ils avaient construit leurs maisons sur ces terres, et que leur vie y était incarnée. Comme si cet espace intime de la maison détenait en lui non seulement l'espace affectif, mais aussi la conscience historique du lieu. Bachelard parle de la maison comme d'un espace protecteur : « sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle [la maison] maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie<sup>49</sup>. » Dans cette construction de l'espace intime et du rêve propre à la maison, je me demande si la maison n'aurait pas la vertu de maintenir une distance entre les hommes et l'espace politique de la ville. Comme ce fut le cas dans le contexte des années de notre enfance à Bogotá, où les maisons dans nos quartiers paisibles nous ont protégés et permis de forger nos rêves malgré la violence qui anéantissait notre pays. Selon Bachelard, « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix » ; ainsi ces maisons nous laissèrent-elles façonner cet espace créatif du rêve dans lequel nous avons profité d'une enfance paisible loin du chaos, laissant de côté notre mémoire historique.

Si la maison, ainsi que le propose Bachelard, contient aussi bien les souvenirs les plus anciens que les souvenirs immémoriaux enfouis de notre enfance, c'est à travers eux que nous pourrions retisser le fil de l'Histoire en Colombie. Ces mémoires latentes et minuscules, nos rituels, nos jeux, nos amis, nos objets, seront donc le point de départ de la reconstruction de ces années effacées de nos mémoires : « La maison [...] nous permettra d'évoquer [...] des

---

<sup>49</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 26

lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir. Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une et l'autre constituent dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image. Ainsi la maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire»<sup>50</sup>. La maison entoure nos souvenirs et notre biographie, et bien que ceux-ci soient profondément enfouis, nous allons essayer de les connecter à l'Histoire au travers du peu d'images qui nous sont restées de ces années-là.

---

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 33.

### 1.3. De l'autobiographie à l'Histoire

Nous, enfants de ma génération en Colombie, avons éprouvé depuis notre enfance le sentiment d'une déconnexion à l'égard de l'Histoire, dans la mesure où celle-ci ne nous a jamais permis de nous identifier en tant que sujets à l'intérieur d'un récit. Nous avons eu l'impression que « nos livres d'histoire abond[aient] en récits sans sujets<sup>51</sup> »; ils traitaient de puissances, de nations, de peuples, d'alliances, de groupes d'intérêt, mais très rarement d'êtres humains<sup>52</sup>. La mémoire de la Colombie est aujourd'hui lacunaire, tant sur le plan historique que sur le plan biographique. La première tâche que j'ai entreprise au commencement de mes études artistiques a été de tenter de combler ces lacunes, aussi bien en remaillant entre eux les événements politiques qui avaient eu lieu durant mon enfance, qu'en réordonnant les éléments de ma vie ayant construit l'univers affectif dont je me sentais à présent étrangement déconnectée. On peut supposer que la volonté des pouvoirs publics de nous maintenir dans l'ignorance des événements violents survenus dans le pays, associée au désir de protection de nos parents, nous ont finalement rendus partiellement étrangers à notre propre histoire. Si l'histoire nous a laissés dans une totale incertitude quant aux individus que nous étions, l'art au contraire, plus tardivement, nous a permis de découvrir une infinité de liens mémoriaux brisés, de retrouver des souvenirs enfouis, de nous reconnecter affectivement avec notre pays et d'acquérir ainsi une conscience critique des nombreux événements catastrophiques que nous avons traversés avec indifférence durant notre enfance.

Nous avons sans doute manqué d'une approche plus vivante de l'histoire, d'une connaissance et d'une lecture des événements se passant dans notre pays qui auraient pu nous ouvrir des perspectives sur le monde dans lequel nous vivions. Nous avons reçu à la place un enseignement de l'histoire décentré qui refusait de regarder en face les événements de notre pays, et qui, au lieu d'être un centre de gravité, a constitué une force centrifuge. Elle nous a appris à nous identifier aux événements extérieurs à notre vie, plutôt qu'à ses événements intérieurs. Les artistes actifs durant les années 1980 et 1990, nés dans un pays en état de guerre permanent, en observateurs du conflit qui fracturait la Colombie, ont produit une forme de résistance face au déni et à l'oubli organisés par le pouvoir en place. Leurs œuvres nous

---

<sup>51</sup> Sabrina Loriga, *Le Petit x. De la biographie à l'histoire*, coll. La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Paris : Seuil, 2010, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

ont permis de prendre connaissance de notre Histoire à travers le regard de témoins qui l'avaient pleinement vécue et subie. En fabriquant des outils permettant d'autres analyses, ils ont, en quelque sorte, réinventé l'Histoire pour nous la rendre plus tangible. Les artistes ne sont pas venus affirmer des vérités, mais nous ont signalé des événements invisibles qui se répétaient incessamment.

Devant l'impossibilité de l'Histoire à trouver une place dans un tel contexte de guerre « les œuvres se (sont multipliées) pour affirmer que la vérité n'existe que par ce que valent les témoignages, ceux que l'artiste lui-même apporte ou fabrique, réfutant ainsi les fonctions d'informateur confiées à d'autres que lui au moment même où précisément, l'image d'actualité a cessé d'être preuve de vérité<sup>53</sup> ». Dans ce contexte où la notion même de vérité était impossible à définir, l'artiste a pris en charge la collecte des témoignages et la réinvention des images ; il a transformé son travail, non pas pour proposer des réponses politiques, mais pour participer à la construction d'une mémoire collective en formulant des questions ouvertes. La réalité de la guerre en Colombie a ainsi redéfini les notions d'art et d'Histoire. Jean-Paul Ameline analyse les relations de l'art à l'Histoire dans l'exposition *Face à l'histoire : l'artiste moderne devant l'événement historique*, dans laquelle il n'a été pas question d'opposer l'art à l'histoire, mais de les faire travailler ensemble avec une infinité d'autres domaines. Dans le contexte colombien, où le pouvoir dissimulait constamment la réalité et omettait les événements tragiques qui se produisaient au quotidien, l'art ne pouvait pas faire abstraction de la réalité en restant muet, confiné à un champ purement esthétique. Les artistes ont dès lors pointé les failles dans le système et ont éclairci des situations sociales insoutenables : « En contribuant à revenir sur les vérités contenues dans les histoires officielles, l'œuvre devient le lieu du doute.<sup>54</sup> »

Ameline nous rappelle que l'utopie ultime de l'artiste serait alors de ne plus appartenir à l'art tel qu'il s'est constitué et d'échapper à l'Histoire telle qu'elle s'est définie pour parvenir à saisir, au-delà des catégories, le réseau de sens qui constitue le monde. « C'est donc la réinsertion de l'histoire humaine et de l'art dans un concept infiniment plus large, celui de l'anthropologie, qui permet de dépasser l'antinomie de l'art et de l'histoire.<sup>55</sup> »

---

<sup>53</sup> Jean-Paul Ameline (commissaire), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. exp. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande Galerie et Galerie Nord, 19 décembre 1996-7 avril 1997], Paris : Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p.18.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

La réinscription des événements biographiques au sein de l'Histoire est une alternative pour construire une mémoire de la guerre à partir de ce qu'Oscar Fernando Acevedo Arango appelle les « mémoires subalternes et réservées<sup>56</sup> », c'est-à-dire des mémoires mineures et latentes, situées dans le registre du souvenir exclu et périphérique, tant dans le domaine communautaire que familial. Parmi certaines de ces formes réconciliatrices de la mémoire se trouvent les mémoires artistiques et religieuses<sup>57</sup>.

Les *mémoires subalternes* se réalisent, selon Acevedo Arango, en dehors des projets gouvernementaux. Loin du pouvoir dominant, elles peuvent être communautaires, artistiques et religieuses, et sont visibles à des endroits périphériques ou à travers des pratiques collectives, en dehors des réseaux politiques organisés<sup>58</sup>. Ces mémoires ne cherchent pas à politiser le passé, mais en quelque sorte à le rendre plus digne. C'est-à-dire à le convertir, par la commémoration et la réconciliation, en un « patrimoine intangible »<sup>59</sup> en dehors des luttes et des revendications. Les *mémoires réservées* sont celles qui, en état de latence, se trouvent empêchées à cause de la peur (l'auteur les appelle *mémoires terrorisées*), ou à cause de la gêne (elles sont alors nommées *mémoires honteuses*). Celles-ci auraient, selon Acevedo Arango, le potentiel de changer ce que nous appelons généralement la mémoire<sup>60</sup>.

Pour construire une mémoire historique de la guerre, Acevedo Arango propose d'opérer une révision méthodologique, consistant à combiner les versions autobiographiques dans l'optique de l'auto-ethnographie, ainsi qu'à interpréter des vécus et leurs témoignages, tout en révisant les formulations conceptuelles avancées par les historiens. L'auto-ethnographie permet à l'auteur d'écrire dans un style personnel en évoquant son expérience. Elle crée un espace de partage où le singulier, le subjectif et les expériences vécues contribuent à appréhender des phénomènes de société. L'auto-ethnographie, à travers des liens d'identification avec le sujet, exploite la relation inextricable entre les vécus du chercheur et les phénomènes qu'il étudie. L'artiste trouve une place importante dans cette arborescence

---

<sup>56</sup> Terme utilisé par Óscar Fernando Acevedo Arango dans son ouvrage *Geografías de la memoria : Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional (2005-2010)*, Bogotá : Éd. Pontificia Universidad Javeriana, 2012, p. 59. (T.d.A.)

<sup>57</sup> Óscar Fernando Acevedo Arango, *op. cit.*, p. 16. (T.d.A.)

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 68-69. (T.d.A.)

<sup>59</sup> Pour analyser la problématique des mémoires subalternes, Acevedo Arango va prendre comme appui le travail des associations pour la récupération psychosociale des victimes et pour la reconstruction du tissu social, notamment chez les femmes victimes de violences. Il travaillera avec les cas de Promotoras de Vida y Salud Mental de l'est d'Antioquia (PROVISAME), et des familles du massacre de La Rochela à Santander (*Ibid.*, pp. 96-112).

<sup>60</sup> Óscar Fernando Acevedo Arango, *Geografías de la memoria, op. cit.*, p. 75, 95. (T.d.A.)

méthodologique, car il se situe au croisement du discours des experts, du témoignage des victimes, de la mémoire politique et de l'apport des études culturelles et historiques.

En nous offrant cette possibilité politique de contribuer à une historiographie, et par identification avec les récits utilisés par les artistes, nous prenons conscience de l'apport de chaque homme dans ce territoire infini qu'est l'Histoire. Une Histoire construite non pas à partir d'un point de vue panoramique, mais qui prend pour point de départ des histoires personnelles, aussi infimes qu'elles puissent paraître. Hippolyte Taine se saisit de cette idée et évoque un réseau de ramifications à partir duquel se créent des relations entre le passé très lointain et le présent au travers de plusieurs générations d'individus. Ces connexions se font à partir d'éléments infimes qui relient les individus à l'histoire de l'humanité. L'auteur l'exprime ainsi :

« Matériellement et moralement je suis un atome dans un infini d'étendue et de temps, un bourgeon dans un baobab, une pointe fleurie dans un polypier prodigieux qui occupe l'océan entier, et génération par génération émerge, laissant ses innombrables supports et ramifications sous la vague ; ce que je suis m'est arrivé et m'arrive par le tronc, la grosse branche, le rameau, la tige dont je suis l'extrémité ; je suis pour un moment l'aboutissement, l'affleurement d'un monde paléontologique englouti, de l'humanité inférieure fossile, de toutes les sociétés superposées qui ont servi de support à la société moderne, de la France de tous les siècles, du XIX<sup>e</sup> siècle, de mon groupe, de ma famille<sup>61</sup>. »

Pour souligner ce lien indissociable entre la vie de l'artiste, son œuvre et le contexte historique dans lequel il travaille, Hippolyte Taine affirme au début de son célèbre ouvrage sur Balzac, « les œuvres d'esprit n'ont pas l'esprit seul pour père. L'homme entier contribue à les produire ; son caractère, son éducation et sa vie, son passé et son présent, ses passions et ses facultés, ses vertus et ses vices, toutes les parties de son âme et de son action laissent leur trace dans ce qu'il pense et dans ce qu'il écrit »<sup>62</sup>. Sabrina Loriga nous signale la valeur conceptuelle et historique de ces « petits faits, anecdotes, citations, spécimens expressifs et significatifs, [...] fragments, intacts, extraits de la réalité concrète »<sup>63</sup>.

Les artistes en Colombie, dont les pratiques s'inscrivent dans ce contexte de violence, ont tout simplement décidé de réagir face au monde qui les entourait. En soulevant certaines

---

<sup>61</sup> Hippolyte Taine, *Pages choisies*, avec une introduction, des notices et des notes de Victor Giraud, Paris : Hachette, 1909, p. 34-36. Dans Sabrina Loriga, *Le Petit x. De la biographie à l'histoire*, p. 24.

<sup>62</sup> Hippolyte Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris : Hachette, 1866, p. 67.

<sup>63</sup> Hippolyte Taine, *H. Taine : sa vie et sa correspondance*, Paris : Hachette, 1902-1907, t. IV, lettre du 13 mars 1891 à Funck-Brentano.

questions à travers leurs œuvres, ils nous ont permis de réparer les liens brisés entre notre biographie, qui paraissait si insignifiante, et l'Histoire de notre pays.



### 1.3.1. L'année 1977

« Nous ne possédions pas un pays, car la Colombie nous offrait une image paternaliste et terrifiante à la fois, surtout pour ceux d'entre nous qui ne soupçonnaient pas que se dissimulaient derrière elle d'autres portes qui conduisaient vers un ciel.<sup>64</sup> »

Les années 1970 et 1980 en Colombie ont enfanté une génération qui rêvait d'un monde meilleur, égalitaire et libertaire, mais qui a pourtant constaté l'effondrement du système politique. Nos parents, héritiers de la révolution cubaine et profondément anticonformistes, ont vécu avec l'espoir d'une transformation qu'ils ont mis en pratique par toutes sortes de militantismes. Motivés par ce vent de changement, ils ont dansé au rythme de la musique de gauche latino-américaine telle que l'incarnaient Mercedes Sosa, Violeta Parra, Soledad Bravo, Víctor Jara ou encore le porte-parole des peuples indiens de la pampa argentine Atahualpa Yupanqui. Ces chanteurs ont en effet incarné l'espoir d'unité et de libération des peuples opprimés.

Je suis née en 1977 à la fin du gouvernement libéral de López Michelsen (1974-1978), président qui au début de son mandat, a promis de nouvelles voies à la jeunesse du pays en la faisant rapidement dériver tout au contraire vers une période que le peuple a appelé *le mandato caro* (*le mandat cher*). Pendant cette période, le pays a connu la plus haute inflation de toute son histoire. Cette situation a poussé les plus importantes centrales syndicales du pays à une grève nationale sans précédent en Colombie. En 1974, pour redresser le déficit fiscal, López Michelsen déclara l'état d'urgence économique. L'inflation s'est alors considérablement amplifiée, les subventions ont été éliminées et le prix des services publics a augmenté. Une majorité d'électeurs étaient déçus et en désaccord avec les mesures du gouvernement. La période que López Michelsen avait appelé « le mandat clair » (*el mandato claro*) est devenue populairement « le mandat cher » (*el mandato caro*).<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> « No poseíamos un país, pues Colombia nos regalaba una imagen entre lo paternal y el terror, sobre todo para quienes sospechábamos que detrás había otras puertas, que conducían a algún cielo », Carlos Fajardo Fajardo, « Colombia : los ochenta, la década del miedo », *Le Monde diplomatique*, 12/12/2013, disponible à <http://www.eldiplo.info/portal/index.php/component/k2/item/497-colombia-los-ochenta-la-d%C3%A9cada-del-miedo> (consulté le 08/08/2016). (T.d.A.).

<sup>65</sup> Juan José Toro, « Así fue el paro de 1977, el más grande (y violento) de la historia de Colombia », En *ABC*, Memorabilia, Recomendados, 16/03/2016, disponible à <http://pacifista.co/asi-fue-el-paro-de-1977-el-mas-grande-y-violento-de-la-historia-de-colombia/> (consulté le 08/08/2016).



Figure 3 : Affrontements entre les manifestants et les forces de l'ordre durant la grève nationale. Image du 16 octobre 1977, Bogotá, Journal El Tiempo.

En septembre 1977, quelques jours avant ma naissance, durant cette grève, l'action répressive du gouvernement de López Michelsen fit une vingtaine de morts dans les rues de Bogotá, des centaines de blessés et des milliers de détenus. La mobilisation nationale a été d'une telle envergure que le gouvernement l'a surnommée « le petit 9 avril », en référence au jour de l'assassinat du leader populaire Jorge Eliécer Gaitán, le 9 avril 1948.

Les idées révolutionnaires pour la libération des peuples opprimés faisaient le tour du monde : en Amérique Latine, la gauche se faisait persécuter avec l'arrivée de la dictature dévastatrice de Pinochet au Chili. À la même époque en Asie, le Vietnam célébrait la victoire communiste de Hô Chi Minh et le retrait des troupes américaines et françaises.

En réaction à l'essor du communisme en Amérique Latine ont resurgi des dictatures qui avaient disparu du Cône Sud. Les années 1980 sont marquées par de grandes crises politiques, des dictatures et la persécution de milliers d'intellectuels. C'était une époque de terreur infligée à la jeunesse révolutionnaire en Argentine, au Brésil, en Uruguay, au Paraguay et en Bolivie.

En 1977, on assiste à l'accord Carter-Torrijos, octroyant aux États-Unis le droit unilatéral de gérer le Canal de Panama, anciennement colombien. Le jeune écrivain de Cali, Andrés

Caicedo avait transformé nos années de jeunesse avec son livre *¡Que viva la música !*<sup>66</sup>. Il avait alors 25 ans et décidait de mettre fin à ses jours, désespérant de la destinée de toute la génération à venir.

Le 22 août 1978, un groupe rebelle qui se faisait appeler Sandiniste prenait d'assaut le Palais National du Nicaragua, en exigeant du dictateur Somoza la libération de nombreux prisonniers politiques. Ainsi, la révolution naissante Sandiniste devenait un nouvel espoir pour la gauche latino-américaine et une source d'inspiration pour les guérillas nationales.

En 1977, la population mondiale atteignait les quatre milliards d'habitants tandis qu'erraient sans but 250.000 chômeurs dans les villages isolés de Colombie et que le pays connaissait une inflation de 30 %. Une terrible lutte de classes apparut cette année-là dans le pays, touché par l'une des plus importantes grèves nationales ouvrières de son histoire, à la suite de quoi se seraient constituées les premières organisations qui ont donné naissance aux guérillas dans le pays.

Cette année marqua le début d'une pratique inédite jusqu'alors : celle de la « disparition forcée » –le contresens de l'expression en exprime toute sa complexité. Auparavant, on assassinait des gens et on laissait leur corps comme preuve de leur mort. À partir de ce moment-là, on cherchait à dissimuler la mort des individus en effaçant toute trace de leurs vies : la première disparition forcée enregistrée en Colombie fut celle d'Omaira Montoya, en 1977<sup>67</sup>. En tout cas, dans les chiffres officiels, elle fut la première officiellement dénoncée et enregistrée par les institutions d'État. Je suis née au moment même où se sont mis en place les pratiques les plus inhumaines pour effacer la mémoire du peuple colombien et où le seuil entre la vie et la mort est devenu de plus en plus incertain. Durant ces années-là, dans un climat de violence latente et imperceptible, nous avons appris à enterrer la vérité et à vivre dans le silence et la souffrance de cette guerre. Sans pouvoir comprendre encore que nos

---

<sup>66</sup> Andrés Caicedo, *¡Que viva la música !*, 1977, Traduction Française de Bernard Cohen, Paris : Éd. Belfond, 2012.

<sup>67</sup> D'après une récente étude du Centre de la Mémoire Historique, aujourd'hui plus de 60 000 personnes auraient été victimes de « disparitions forcées », « Hasta encontrarlos, el drama de la desaparición forzada en Colombia », Centro Nacional de Memoria Histórica, Noviembre de 2016. Téléchargeable dans <http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2016/hasta-encontrarlos/hasta-encontrarlos-drama-de-la-desaparicion-forzada-en-colombia.pdf>, et voir aussi « Colombia tiene más desaparecidos que todas las dictaduras del Cono sur », Sara Kapkin, noviembre 22, 2016, *Elpacifista.com*, disponible à <http://pacifista.co/colombia-tiene-mas-desaparecidos-que-todas-las-dictaduras-del-cono-sur/> (consulté le 24/11/2016).

destins se dessinaient au cœur d'un terrible conflit, celui-ci a fracturé notre identité et nous a plongés dans l'éternelle incertitude d'une Histoire non-élucidée.

Loin de la lourdeur politique de cette situation de conflit, notre enfance paisible s'est déroulée au sein d'une famille d'intellectuels de la gauche colombienne. Dans le quartier résidentiel de l'ouest de Bogotá appelé *La Esperanza* (qui veut curieusement dire L'espoir), habité par des familles modestes en pleine ascension économique qui achetaient des maisons pour protéger leurs enfants de la violence croissante et des tentacules de cette ville vertigineuse qui se démultipliait sans mesure. Mes parents n'ont pourtant jamais évoqué le fait que quelques jours avant ma naissance, la ville de Bogotá avait connu la plus grande grève nationale de l'époque ni qu'un tel chaos de soulèvements des classes ouvrières avait été si proche du moment de ma naissance.

### 1.3.2. La Guerra sucia (La Sale guerre)

En 1980, les présidents démocrates du Panama et de l'Équateur, Torrijos et Roldós, furent assassinés dans ce que l'on a fait passer pour des accidents d'avion. Cette année-là, la Colombie rompit pour la deuxième fois ses relations diplomatiques avec Cuba et de nombreux intellectuels se virent obligés de demander l'asile politique. Ainsi, fuyant les forces militaires, des personnalités telles que l'écrivain Gabriel García Márquez se sont trouvées exilées au Mexique. Nous entrons dans la décennie de la terreur. Pendant les années 1980, le pays s'est vu déchiré par une lutte des classes, par la confrontation entre les guérillas et par la montée progressive des cartels de la drogue et des groupes paramilitaires. La société civile dans les campagnes, s'est retrouvée victime des violences, d'expropriations forcées, déplacements et kidnappings, pratiques qui ont été instaurées comme des formes d'économie parallèle dans les campagnes isolées. Cette économie de subsistance basée sur la violence a entraîné le milieu rural colombien vers une extrême décomposition sociale.

L'année 1983 marqua le début de « *La guerra sucia* » (« La sale guerre »). Près de cent soixante-trois personnes, parmi lesquelles civils et militaires, faisaient alors partie du groupe paramilitaire MAS (Muerte a secuestradores)<sup>68</sup> qui cherchait à combattre les actions des groupes de guérilleros communistes.

Daniel Pécaut signale que « dès 1984, le cartel de Medellín a pu tuer un ministre de la Justice sans qu'il en résulte un émoi durable et sans que cela empêche, aussitôt après, des notables d'entreprendre des négociations discrètes avec lui. Mais ce recours traduit aussi une inflexion inédite. Pour la première fois, un protagoniste de la violence entreprend de déstabiliser l'État. Dans la longue histoire de la violence antérieure, rien de tel ne s'était jamais produit. Des personnages de premier plan ont pu être assassinés, comme Gaitán en 1948, et d'autres contraints à l'exil, mais les protagonistes ne s'attaquaient pas au fonctionnement de l'État lui-même.<sup>69</sup> »

---

<sup>68</sup> Mort aux kidnappeurs

<sup>69</sup> Daniel Pécaut, « De la banalité de la violence à la terreur : le cas colombien », *op. cit.*, p. 24-25. Disponible à <http://conflits.revues.org/2169> (consulté le 03/08/2017).

La mort nous semblait faire partie de notre patrimoine et de notre identité culturelle. Nous sommes devenus adultes en la côtoyant au quotidien, pourtant notre vie au collège se déroulait dans un univers adolescent normal et sans problème majeur. Dans les quartiers vivants de notre enfance nous ressentions seulement en arrière-plan le poids d'une nation qui sombrait dans la guerre. Mais en dépit du trouble causé par cette réalité, nos envies de vivre et d'aimer étaient débordantes. Nos cœurs étaient remplis des chansons romantiques de Luis Miguel<sup>70</sup>, nous dansions au rythme des vieux morceaux de salsa de Richi Ray et Bobby Cruz<sup>71</sup>, nous avons écouté en boucle *El jardinero* (Le jardinier)<sup>72</sup> de Wilfredo Vargas et nous avons exprimé notre rejet des inégalités sociales sur les morceaux de la trova cubaine de Silvio Rodríguez<sup>73</sup> et de Pablo Milanés<sup>74</sup>. Nous nous sommes aussi défoulés en dansant sur les paroles du rock en espagnol de Los Prisioneros tout en « *tapant sur les pierres* » (*Pateando piedras*)<sup>76</sup> d'un pays éventré qui nous paraissait obscur et étranger à la fois. Les médias nous ont tenus à distance en nous faisant vivre dans une réalité fragmentée où les événements les plus graves se superposaient par couches entre les cendres de l'horreur et de l'oubli.

Les enfants de ma génération, qui avons grandi dans les grandes villes, avons connu un confort sans précédent en Colombie. Nous avons vu arriver toutes sortes de gadgets de l'étranger, nous nous sommes délectés des films américains de science-fiction sur Betamax et VHS, et nous nous sommes acharnés à faire les meilleures compilations de nos disques vinyles démodés sur les bandes magnétiques des cassettes que nous avons rembobinées à l'infini à l'aide de stylos à bille. L'arrivée de Nintendo et des jeux vidéo nous a initiés aux joies de la réalité virtuelle : il nous était naturel de passer nos après-midis entre voisins à nous

---

<sup>70</sup> Luis Miguel, Album : *Busca una Mujer*, WEA Latina, 1988, disponible à [https://www.youtube.com/watch?v=rs\\_9iNHqcq0](https://www.youtube.com/watch?v=rs_9iNHqcq0) (consulté le 08/07/2016).

<sup>71</sup> Album : *El Bestial Sonido de Richie Ray y Bobby Cruz*, Vaya Records, 1971, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=dzLTFQE4vGE> (consulté le 08/07/2016).

<sup>72</sup> Album : *El Jardinero*, Wilfredo Vargas, Karen Records, 1984, disponible à [https://www.youtube.com/watch?v=uWhpZeQN\\_sU](https://www.youtube.com/watch?v=uWhpZeQN_sU) (consulté le 08/07/2016).

<sup>73</sup> *La masa*, Album : *Unicornio*, EGREM-Estudios Ojalá-Fonmusic, 1982, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=xBD6CkXXSTc>, o *Canción urgente para Nicaragua*, Album : *Canciones urgentes*, Mundo Digital USA, 1991, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=V38C8FB8mas> (consulté le 08/07/2016).

<sup>74</sup> *Yo pisaré las calles nuevamente*, Album : *La vida no vale nada*, Movieplay, España, 1976, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=e92-HUBGSo> (consulté le 08/07/2016). Cette chanson a été composée par Pablo Milanés le 5 octobre 1974 lorsqu'il apprit l'assassinat de Miguel Enríquez, le premier secrétaire du MIR (Mouvement de la Gauche Révolutionnaire) au Chili.

<sup>76</sup> Refrain de la célèbre chanson « El baile de los que sobran » (La danse des exclus) du groupe chilien Los Prisioneros qui évoquait les inégalités sociales et la difficulté pour accéder à l'éducation supérieure pour les classes populaires. Album : *Pateando piedras*, Emi Odeon Chilena, 1986, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=k2JOD2Kc5Jw> (consulté le 08/07/2016).

disputer pour sauver la vie de la princesse de Super Mario Bros à l'aide de champignons et tortues qui nourrissent les super pouvoirs de notre héros. Nous avons ainsi traversé les huit mondes souterrains de Super Mario Bros pendant que notre pays baignait dans son sang.

#### **1.4. Premier tremblement de l'Histoire : le Palais de Justice**

Ainsi sont arrivés le 6 et 7 novembre 1985, dates tragiques de la reprise virulente du Palais de Justice par les militaires, après l'assaut du commando guérillero du M-19. Durant ces deux journées, le destin de la Colombie a basculé. Y furent massacrés de nombreux membres de la magistrature, des guérilleros et des civils, et furent portées disparues dans des circonstances obscures de nombreuses personnes se trouvant à l'intérieur durant l'assaut. Encore enfants, et à cause de notre jeune âge, il nous était difficile de comprendre ce qui arrivait, et en raison d'une force inconnue, nous sommes restés à distance de la réalité. Nous pensions que ces événements n'avaient pas vraiment de relation avec nos vies. Pendant que la prise du Palais de Justice se produisait au côté d'autres événements très graves qui survenaient au quotidien, notre conscience politique et historique, étrangement, s'évanouissait. Comme si la puissance de ces événements et la peur que nous avons éprouvées nous avaient complètement paralysés. Comme si ces événements, au lieu de nous faire grandir et nous donner un sens d'orientation et d'appartenance, avaient plutôt produit un effet dévastateur sur nos consciences enfantines. Nous avons depuis ce moment été paralysés face à l'horreur et sommes restés des enfants à jamais prisonniers de notre innocence. La conscience historique de ma génération s'est avérée inexistante.

Pourtant, la situation générale dans le pays était désastreuse ; les quatre coins de notre pays étaient dévastés par la guerre, mais celle-ci n'était absolument pas perceptible depuis la ville de Bogotá où nous vivions. Du point de vue économique, en conséquence de la politique néolibérale, les entreprises nationales faisaient faillite les unes après les autres. Le secteur agricole, devenu complètement improductif de par le coût imposé par les transporteurs et les intermédiaires, était incapable de faire concurrence au coût de production des produits d'importation. Ainsi, l'économie de la terre et les paysans ont vu leur métier disparaître peu à peu. Les groupes de narcotrafiquants étaient en grande partie responsables de la guerre, mais les responsables politiques, jusqu'en 1984, gardaient un regard complètement passif sur le problème. À l'époque, dans les zones rurales, les guérillas et groupes paramilitaires se consolidaient en grande partie grâce à l'argent de la drogue ; dans cette guerre pour l'expropriation de terres et pour le contrôle des territoires entre autres consacrés à la culture de la coca, des milliers de victimes innocentes, paysans et indigènes subissaient d'innombrables violences et déplacements forcés. De nombreux membres du gouvernement



de l'époque finançaient leurs campagnes avec l'argent de la drogue, et de nombreux politiciens entretenaient des liens directs avec les capos de la drogue. Le développement de la misère dans les quartiers marginaux des grandes villes a permis une multiplication des tueurs à gages qui, par milliers, trouvaient dans la mort un moyen facile de faire de l'argent. L'argent facile et le luxe grotesque sont devenus partie intégrante de notre paysage urbain. Les voitures kitsch, les restaurants flambant neufs, la mode, l'art, tout ce qui nous entourait fut accaparé par ce langage pervers de l'extravagance. Les bombes, utilisées par les narcotrafiquants pour créer la pagaille au sein de la société civile, explosaient régulièrement dans notre ville, mais celles-ci ont été intégrées par la population, qui a développé une étonnante résistance face à la panique que cette situation produisait. Lorsque les bombes et voitures piégées explosaient dans les centres commerciaux, dans les supermarchés, dans les pharmacies, dans la rue, dans les locaux du journal *El Espectador* (septembre 1989), dans le bâtiment du Département de Sécurité DAS (6 décembre 1989), celles-ci ne perturbaient pas réellement le rythme des habitants. Les gens poursuivaient leur vie ; ils reprenaient leur souffle et continuaient à faire face à leurs obligations quotidiennes. Nous avons peur : nous vivions au jour le jour et cette situation nous rendait extrêmement vulnérables, mais, au fond, nous avons l'impression que cette guerre n'avait rien à voir avec nous. Le désastre était en train de se produire et nous sommes restés immobiles ; nous avons développé une carapace de protection qui nous a en même temps conduit à nous forger une sorte d'insensibilité à la violence. Dans cet immobilisme suscité par la peur et le refoulement de la violence, les années sont passées et nous sommes devenus adultes. Les séquelles laissées par la violence étaient profondes, mais nous avons préféré ne pas les regarder en face. Sans analyser et sans comprendre le désastre en cours, comme l'écrit Maurice Blanchot dans *Écriture du désastre*, nous avons plongé subitement dans une « Solitude sans consolation », [et nous avons attendu venir] « Le désastre immobile qui pourtant s'approch[ait] »<sup>77</sup>.

« Le 6 novembre 1985, un commando de 35 guérilleros du M-19 avait pris d'assaut le Palais de justice dans le centre de Bogotá retenant en otage plus de 300 personnes dont les juges de la Cour suprême. L'assaut donné par l'armée le lendemain alors que les guérilleros exigeaient de négocier avec le président est un des épisodes qui a le plus marqué l'histoire colombienne récente. Près de 100 personnes y sont mortes – dont 11 juges de la Cour suprême –, le Palais de justice a été incendié et détruit, tous les corps n'ont jamais pu être identifiés. Et, au cours de la reprise du bâtiment, 11 personnes ont été amenées dans des garnisons militaires dont elles ne sont jamais revenues. »<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, p. 22.

<sup>78</sup> « Colombie. Vingt-six ans après, la CPI saisie pour les disparus du Palais de justice », *Courrier international*, Paris: 02/02/2012, disponible à <http://www.courrierinternational.com/breve/2012/02/02/vingt-six-ans-apres-la-cpi-saisie-pour-les-disparus-du-palais-de-justice> (consulté le 07/11/2016).



Figure 4 : La prise du Palais de Justice le 6 et 7 novembre 1985. Image d'archive.

Alors que le massacre du Palais de Justice en 1985 se déroulait en plein centre de Bogotá ces 6 et 7 novembre 1985, moi et mes camarades assistions aux cours matinaux d'une école élémentaire aux alentours de la ville. Lors de la prise par la guérilla et de la reprise militaire du Palais de Justice, l'Histoire de notre pays était en train de basculer. Au cours de cet événement se faisaient massacrer non seulement les membres du M-19 qui avaient pris d'assaut le bâtiment, mais aussi des membres importants du gouvernement tels que des juges, des magistrats ainsi que de nombreux employés du bâtiment et du restaurant, des secrétaires, des avocats, etc. Nous découvrîmes ensuite que parmi ces personnes se trouvaient des parents de nos camarades et des amis proches de nos parents. Parmi les morts qui se trouvaient à l'intérieur, nous avons appris avec stupeur qu'Irma Franco, une élève de mon père, faisait partie du groupe de guérilleros. Elle avait été portée disparue et des images télévisuelles prouvaient qu'elle était sortie vivante du bâtiment. Dans la confusion et la violence de cet événement, nous avons compris avec le temps que par un abus de pouvoir militaire, nombreux furent celles et ceux qui, comme Irma Franco, étaient sortis vivants du bâtiment et avaient été par la suite torturés et assassinés dans les quartiers généraux des militaires. Pour brouiller les pistes, leurs corps calcinés furent réintroduits dans le Palais de Justice. Et le silence nous a gagné ; la solitude et la peur nous ont assiégés. Au journal télévisé de 19 heures, comme s'il s'agissait d'un film, nous regardions les images spectaculaires des chars de guerre défonçant l'entrée du Palais de Justice qui passaient en boucle sur l'écran ; mais elles nous paraissaient lointaines et fictionnelles. Ce fut la première fois que la guerre s'introduisait d'une façon si

démessurée dans notre ville, ce qui nous a fait subitement prendre conscience de la proximité de la mort ; mais, une fois que nous avons constaté que notre entourage était sain et sauf, nous avons regagné notre enfance imperturbable et sommes repartis jouer avec nos voisins à la Nintendo pour continuer à renforcer nos super pouvoirs magiques.

Trente ans après les événements du Palais de Justice, l'écrivain Carolina Sanín, dans une vaine tentative de reconstituer les faits à partir de ses souvenirs, écrit un article émouvant, *Los vinculos* (les liens)<sup>79</sup>, dans lequel elle s'inquiète de constater qu'elle ne se rappelle rien de cette journée. Sanín avait pourtant 12 ans à l'époque et se souvient avec lucidité d'autres événements contemporains de ceux du Palais de Justice ; mais étrangement, rien de ces journées du 6 et 7 novembre ne lui reste en mémoire. Dans ce même article, la journaliste essaie de comprendre comment une telle amnésie a pu gagner notre génération. Elle s'interroge sur l'éducation apolitique qui nous a été donnée et se demande si celle-ci n'a pas été le fait de la volonté des gouvernants inconscients et paternalistes qui géraient alors le pays<sup>80</sup>. Se demandant en outre si notre amnésie avait pour origine le sentiment de détresse et d'aliénation que nous éprouvons face aux institutions, ou encore si la Prise du Palais de Justice a conduit notre génération à « supplanter l'image du chaos à la notion de pouvoir », faisant en quelque sorte passer ces catastrophes pour de purs accidents de la nature. Nous avons grandi en pensant que la violence était parfaitement naturelle : les images déchirantes de la guerre passaient pour banales et circulaient dans la presse pour rendre compte de notre situation quotidienne. Nous avons grandi sans jamais reconnaître dans notre gouvernement une quelconque forme de protection de l'État envers ses citoyens. Le gouvernement nous apparaissait au contraire comme l'allégorie du pouvoir le plus arbitraire. Le pouvoir auquel se réfère Sanín se manifestait uniquement par la violence de ces images qui nous anéantissaient, et par l'abandon de ses citoyens les plus démunis. Nous n'avions jamais imaginé qu'une instance supérieure puisse manipuler des documents et contrôler des images à des fins purement politiques. Nous pensions que c'était ainsi que la réalité devait être documentée, et qu'il était normal que la violence nous soit représentée dans sa plus extrême cruauté. Mais ces représentations sans filtre étaient en réalité destinées à plonger la population dans un état de peur généralisée qui a facilité la percée du silence et de l'oubli. Sanín hésite en

---

<sup>79</sup> Carolina Sanín, « Los vínculos », *Carolina Sanín habla de la relación entre su generación y los desastres del Palacio de Justicia y Armero*, Revista Arcadia, publié le 20/11/2015 à <https://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/columna-carolina-sanin-toma-del-palacio-justicia-armero-desubicaron-su-generacion/45031> (consulté le 17 mars 2015).

<sup>80</sup> *Ibidem*.

outre à expliquer le problème de notre amnésie, comme si nous avions cru que les 6 et 7 novembre façonnaient une sorte de légende responsable de nos peurs et de nos scepticismes. Mais le constat de cette absence de souvenirs lui fait opter pour l'idée que nous avons été délibérément soumis à une politique de désorientation, et que les pouvoirs publics nous ont sciemment dissocié de la réalité.

Sanín propose de supplanter l'image du chaos à la notion de pouvoir afin d'exprimer ce qui s'est peut-être produit dans l'esprit des enfants de ma génération, quelque chose nous ayant empêché de nous représenter ce qui était en train de se produire. Les pouvoirs nous ont physiquement coupés de notre territoire. Ils nous ont saturé d'images qui ont instillé une nébuleuse dans nos mémoires. On nous a ainsi distancés de tout le capital symbolique dont notre histoire est porteuse. Nous avons été forcés de vivre dans un monde à part, faussement protégé, dans lequel nous n'étions ni protagonistes, ni victimes, mais seulement figurants fictionnels<sup>81</sup>. Notre monde était constitué d'événements parallèles qui n'avaient rien à voir avec la réalité de notre pays. Quoi qu'il advienne, nous avons projeté notre avenir en dehors du pays, car il était tacite qu'il n'y aurait ici aucun avenir pour notre génération. C'était sans doute une façon de préserver notre enfance heureuse.

Mais cet univers imaginaire dans lequel nous avons vécu ne nous a pas donné les moyens de forger un capital symbolique nous permettant de nous représenter les événements. Nous n'avons pas eu l'occasion de mettre en relation notre puissance de transformation avec notre quotidien. Une telle débauche d'images, renforcée par les moyens techniques contemporains, visait à nous tromper sur la réalité et nous a empêché d'élaborer notre propre pensée. Les médias nous ont montré la surface des choses sans jamais approfondir le problème. Ils ont effectué une sorte de radiographie de notre époque. Le chaos produit par ces images a opprimé ce capital symbolique. Le symbolique est ici entendu comme une possibilité de voir, de s'approprier et de se distancer d'un objet qui nous est adressé, d'un objet qui construit dans le monde autre chose que du désordre. Dans cet état de confusion, il nous était impossible de découvrir, de nous approprier la réalité et de nous y projeter. Il nous était tout simplement impossible d'évoquer notre réalité par la parole et encore moins de la transformer par un quelconque acte créatif.

---

<sup>81</sup> Ce terme est emprunté à Estefanía Peñafiel dans son œuvre *Les figurants* dans laquelle l'artiste parle de ces personnes sans visage qui apparaissent dans les images de la presse, qui traversent l'histoire sans laisser de trace.

Noyés dans une infinitude d'images et déconnectés avec notre espace et notre temps, je me demande comment nous avons pu surmonter ces années noires sans pour autant cristalliser un seul de ces moments par le souvenir. Les bandes magnétiques étaient pourtant à la mode, précédant l'arrivée du numérique, et nous étions obsédés par les enregistrements, les images et les reproductions. Nous passions nos journées à capter tout ce qui venait d'ailleurs, à photocopier les livres et à comprendre le monde extérieur à partir d'illustrations et de récits fragmentaires. Nous n'avions en effet aucune construction identitaire propre, notre nationalité nous paraissait inexistante et nos origines dégradantes. Nous préférions toujours regarder ailleurs et nous cherchions la lumière dans un espace lointain en dehors de ce lieu sombre qu'était alors la Colombie d'il y a trente ans. Malgré la frénésie de l'enregistrement sur toutes sortes des gadgets qui passaient entre nos mains, et pour une raison mystérieuse, notre génération n'a jamais pu capturer la mémoire politique de cette époque bouleversante.

Nous avons fini, apparemment aussi nos représentants politiques et nos historiens, par laisser de côté la mémoire, car il survenait toujours un événement majeur venant recouvrir le précédent. Tant d'images, tant de vidéos, tant d'enregistrements et de répliques perdus, noyés dans la mémoire virtuelle des disques durs que nous avons finalement saturés. Plus tard, l'arrivée de l'internet (mais j'avais déjà 17 ans à l'époque) nous a plongés dans une parfaite amnésie concernant notre histoire et nos souvenirs d'enfance, sur lesquels nous reviendrons au cours de cette thèse. Nous avons effacé l'Histoire de notre pays tout comme les petites histoires de notre vie. Sans ces repères, la reconstitution de notre mémoire fut une tâche difficile à entreprendre, car nous étions dépourvus des preuves vivantes. Nous avons dû pour cela chercher les *preuves* auxquelles se réfère Maurice Blanchot, dans la mémoire de nos aïeux et dans les quelques archives qui nous étaient accessibles. Ces traces précieuses, aussi *fragiles et muselées* qu'elles soient, étaient de grande valeur pour notre génération abasourdie. C'est ainsi que les générations de nos parents et de nos grands-parents nous ont ouvert une voie tangible vers la reconnaissance de notre histoire qui ne pouvait pas s'effectuer dans les livres d'histoire, car cette histoire restait à écrire. Les documents officiels et journalistiques concernant les processus de jugements voués à la construction de la mémoire officielle n'étaient pas non plus fiables, car ils étaient soumis au contrôle des politiques afin de filtrer les preuves et en atténuer les implications. Le gouvernement a ainsi freiné par tous les moyens l'avancée des procès durant presque trente ans, en évitant la possibilité de reconnaissance des

victimes et, par là même, de toutes ses responsabilités. Malgré le manque de preuves et le constat du désordre documentaire affiché par les différents supports, nous avons fini par trouver une lumière dans les travaux des artistes qui ont tenté depuis trente ans de réunir les récits silencieux et fragiles qui constituent aujourd'hui notre seule preuve latente pour reconstituer les fragments effacés de notre mémoire.

### 1.4.1. Les enfants de la guerre

Bien que les témoignages d'Auschwitz nous servent de point d'appui pour évoquer la problématique de la mémoire, et que la Colombie ait hérité des méthodes militaires utilisées dans les camps de concentration, il faut rappeler que la barbarie des camps de concentration n'est absolument pas comparable avec la situation de guerre et les tragédies évoquées dans le contexte colombien. Même si la vie n'avait aucune valeur dans cette période de conflit en Colombie, Auschwitz a constitué un changement historique dans la nature de la guerre. Jean-Luc Nancy nous rappelle qu'à Auschwitz « pour la première fois, ce n'est pas simplement un ennemi qu'on supprime : ce sont des vies humaines prises en masse qui sont anéanties au nom d'un dessein qui va bien au-delà du combat (au reste, les victimes ne sont pas des combattants) pour affirmer une maîtrise qui plie sous sa puissance non seulement les vies en grand nombre, mais la configuration même des peuples »<sup>82</sup>. L'équivalence est dans ce qui succède, dans ce qui vient *a posteriori*. Le problème de l'« après » dans le contexte de ces catastrophes provient du fait que dans ce temps suspendu de la catastrophe il est difficile de forger une forme de futur. « Mais l'après dont nous parlons relève au contraire moins de la succession que de la rupture et moins de l'anticipation que du suspens, voire de la stupeur<sup>83</sup> ». Stupeur qui rend inconcevable toute projection vers un avenir quelconque.

Dans *La mémoire saturée*, Régine Robin évoque l'histoire surprenante de Benjamin Wilkomirski, dont le texte retrace la mémoire d'un tout petit enfant juif né en 1939 à Riga (Lettonie), déporté à Auschwitz à quatre ans et adopté par un couple de bourgeois zurichois. Bien qu'écrit à la première personne, Robin nous fait remarquer qu'il ne constitue pas forcément une autobiographie, des mémoires ou des témoignages, mais qu'il tente de reconstruire le récit d'un dernier survivant. Wilkomirski écrit pour se justifier, dans une postface rajoutée dans l'édition parue en Allemagne en 1995, qu'il s'agissait d'un temps « où les enfants étaient censés ne pas avoir de mémoire [et] de toute façon, on ne les écoutait pas. On a cherché, écrit l'auteur, à le réduire au silence<sup>84</sup> ». Wilkomirski tente par ce récit un recours en justice pour la récupération de son identité. Durant son enfance lui ont été attribués un autre nom ainsi qu'un autre lieu et une autre date de naissance. Cette identité « ne correspond ni à l'histoire de sa vie, ni à ses souvenirs, il a intenté un recours en justice contre

---

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>84</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris : Éd. Stock, 2003, p. 227-228.

cette identité arbitraire »<sup>85</sup> qui lui avait été imposée. L'auteur affirme avoir écrit ce texte pour aller à la recherche de lui-même, pour faire la différence entre la vie qui apparaissait dans les documents administratifs et sa vie véritable. Robin écrit qu'il opère la reconstitution de ce récit à partir des soit disant rencontres décisives qu'il a faites, à Varsovie et aux États-Unis au sein de la *Children of Holocaust Society*, avec d'autres enfants également incertains de leur identité, « dont les traces (avaient) été soigneusement effacées, et qui vivaient sous un faux nom et souvent avec de faux papiers ». L'histoire de notre enfance en Colombie n'atteint bien évidemment pas la magnitude de la violence éprouvée dans les camps de concentration – celle qu'évoque Wilkomirski. Il est toutefois intéressant d'établir une analogie entre la mémoire qu'il qualifie d'arbitrairement déprogrammée et l'assoupissement passif auquel nous avons été soumis en Colombie dans les années 1970 et 1980. Rappelons que les gouvernements militaires qui régnaient en Amérique du Sud, en Argentine, Chili, Uruguay, Brésil et encore en Colombie, s'étaient directement formés dans l'École des Amériques (*School of the Americas*), école militaire instaurée par la CIA en 1946 à Panamá, qui a été l'un des fers de lance de la lutte anti-communiste sur le continent, et qui forma plusieurs dictateurs d'Amérique du Sud ainsi que des dizaines de milliers d'officiers et de soldats latino-américains. Beaucoup de nos militaires s'y entraînaient pour développer les méthodes de torture, de chantage, d'enlèvement et d'exécution, ainsi que des méthodes de censure, d'infiltration, de contrôle et de surveillance qu'ils ont utilisées pour neutraliser les populations.

L'histoire de Wilkomirski pourrait se rapprocher de l'histoire de beaucoup d'enfants en Argentine et au Chili durant l'époque des dictatures dans les années 1970 et 1980, où les enfants de prisonnières politiques ont été enlevés illicitement des centres de détention. Après quarante ans d'impunité, le Chili mit en place le programme visant au respect des Droits de l'Homme appelé « Les enfants invisibles de la dictature » qui cherchait à retrouver la trace d'enfants de prisonnières et de ceux nés en captivité. En Argentine, entre 1976 et 1983, le trafic d'enfants était une pratique courante instaurée par le terrorisme d'État. Celle-ci utilisa le kidnapping, la disparition et l'effacement de l'identité des enfants de détenus-disparus, souvent à travers des accouchements clandestins et des adoptions illégales. Ainsi l'association « Les Grands-mères de la Place de Mai » a-t-elle dénoncé depuis 1977 la disparition de 500

---

<sup>85</sup> Benjamin Wilkomirski, *Fragments. Une enfance. 1939-1948*, Paris : Calmann-Lévy, 1997. L'original a été publié en allemand, Francfort : Suhrkamp, 1995, p. 150.



enfants ; elle n'a pu cependant restituer l'identité que de 119 d'entre eux qui se sont acharnés, comme Wilkomirski, à rassembler les *fragments* du récit de leur vie éclatée.

Le livre de Wilkomirski eut un succès retentissant. Traduit dans un nombre considérable de langues, il reçut de nombreux prix, dont ceux du London Jewish Quarterly, de la Mémoire de la Shoah à Paris ou encore le National Jewish Award à New York. Tous ces prix, comme le remarque Régine Robin, ont été attribués à une autobiographie, un témoignage, c'est-à-dire à de la non-fiction<sup>86</sup>.

En 1998, suite à la parution d'un article du journaliste Daniel Ganzfried, auteur d'un livre sur l'holocauste et fils d'un survivant des camps, l'histoire de Wilkomirski fut déconstruite et son ouvrage dénoncé comme pure fiction. Daniel Ganzfried y affirme que Wilkomirski n'a jamais mis les pieds dans le camp de concentration d'Auschwitz. À la suite de cette déclaration, l'auteur de *Fragments* fut interné dans une institution psychiatrique en raison d'une phase de dépression avancée, avant d'être déclaré schizophrène. Wilkomirski expliqua alors qu'il s'agissait des mémoires d'un enfant qui devaient être reçues comme un simple témoignage : « J'ai écrit ces souvenirs tels qu'ils apparaissent dans la mémoire d'un enfant. C'est tout. Après cela, si des gens prennent ce livre comme s'il avait été écrit par un adulte, expert en Holocauste, c'est stupide de leur part. C'est leur problème, pas le mien<sup>87</sup> ». Quelle que soit la véritable nature de *Fragments*, le succès du livre témoigne d'un intérêt général pour l'histoire de la Shoah, pour cette raison les gens ont voulu croire absolument à ce récit. D'autres survivants, des psychothérapeutes, des historiens, des éditeurs ; tous ont contribué à élaborer ce personnage pour en arriver à la construction d'un récit cohérent, rendant impossible d'en distinguer le vrai du faux. En Colombie, depuis l'« époque de la violence » dans les années 1950, la mémoire n'a fait éruption que de manière partielle. Beaucoup de faits de l'histoire contemporaine et de témoignages n'ont commencé à refaire surface qu'à partir de l'apparition des Commissions de Vérité mises en place très récemment grâce à l'Accord de Paix. Beaucoup de biographies et de témoignages de cette époque n'ont pas encore remonté à la surface ; et l'écriture alphabétique ne sera peut être pas leur médium d'expression. Le problème est que les morts ont été ensevelis avec leur mémoire et que les victimes survivantes sont traumatisées –leur témoignage est alors mis en cause pour manque de véracité– et nous,

---

<sup>86</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, *Ibidem*, p. 230.

<sup>87</sup> Philip Gourevitch, « The Memory Thief », *The New Yorker*, 4/7/1999, p. 51-52, in Régine Robin, *op. cit.*, p. 231.

intellectuels de la classe moyenne, avons été des spectateurs neutralisés par les pouvoirs publics et par la peur. Nous n'avons jamais eu la possibilité de reconstruire notre mémoire et nous sommes en permanence confrontés à des témoignages dont nous ne pouvons pas dire s'ils sont le produit de fantaisies, de traumatismes, ou s'ils constituent des vécus réels. Le fait est que notre histoire lacunaire au sein du conflit, nous l'avons essentiellement approchée par la littérature préalablement légitimée par un réseau d'intellectuels sans que jamais aucun historien n'ait dénoncé aucun de ses ouvrages en arguant qu'il s'agissait d'une pure fiction. Des écrivains majeurs de la littérature colombienne ont pris le relai de cet enseignement partiel. García Márquez, nous a appris dans *Cent ans de solitude* les guerres civiles de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle et la naissance des partis politiques Libéral et Conservateur à partir desquels s'est déclenchée la dite « époque de la violence ». Sa description du « massacre des compagnies bananières » (Massacre de las Bananeras)<sup>88</sup> en 1928 à la suite de la grève des travailleurs de l'United Fruit Company est saisissante pour le lecteur. De la même manière, José Eustasio Rivera dans *La Vorágine* nous a fait prendre conscience de l'existence de la forêt amazonienne (car la géographie dans l'imaginaire collectif était partielle) et nous a raconté les cataclysmes qu'elle a subis lors des implantations de l'industrie caoutchoutière de la fin du XI<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle au cours desquelles périrent des centaines de milliers d'Indiens. Álvaro Mutis dans *Los elementos del desastre* (*Les éléments du désastre*) nous décrit à travers ses poèmes la noirceur d'une époque trouble et pessimiste, huit ans après la Seconde Guerre mondiale et cinq ans après le *Bogotazo*<sup>89</sup>. Jorge Isaacs avec *María*, à travers un style romantique utilisant des descriptions d'une grande précision, nous parle de la région du Valle del Cauca et des exploitations esclavagistes de canne de sucre ainsi que de toutes les conséquences qu'elles ont eues sur la côte Pacifique. Manuel Zapata Olivella dans *Chango : El gran putas*<sup>90</sup>, ouvrage fondateur de la littérature afro-colombienne, à partir d'une vision anthropologique, nous a fait découvrir des régions et des populations exclues de l'imaginaire collectif, notamment celles de la côte Pacifique du Chocó, où furent amenés cent millions d'esclaves noirs durant la colonie. Ainsi, notre conscience historique fut construite entre l'approche fictionnelle du réalisme magique, le costumbrisme, le « réalisme mythique », des recueils de poèmes pessimistes, et les narrations

---

<sup>88</sup> Pour plus d'information sur le « massacre des bananières » voir l'article de Bernardo José Pineda Terán, « La masacre de las bananeras, 88 años de impunidad », publié le 6/12/2016, *Las 2 Orillas*, à <https://www.las2orillas.co/la-masacre-las-bananeras-88-anos-impunidad-2/> (consulté le 13/02/2018).

<sup>89</sup> Le *Bogotazo* fut une vague de violence déclenchée par l'assassinat du leader populaire Jorge Eliécer Gaitán le 9 avril 1948 durant sa campagne présidentielle. La furie du peuple fut telle que la plupart des bâtiments du centre ville de Bogotá furent incendiés.

<sup>90</sup> Ce titre intraduisible fait référence aux Dieux fondateurs et à la cosmovision du syncrétisme Yoruba disparu en Colombie mais qui subsiste encore dans des pays comme Cuba, Haïti ou le Brésil.

anthropologiques de ces auteurs. Dans l'espace de création de ces œuvres littéraires nous avons pu pourtant construire notre mémoire historique, sans peur d'être tombés dans le piège du négationnisme. Pourtant s'y sont mélangées toutes sortes d'hypothèses, de récits fragmentaires. Par la fiction et la science-fiction, ces auteurs, à travers la narration de moments spécifiques, ont signalé les lacunes des récits historiques officiels.

Concernant *Fragments*, alors que beaucoup des personnes ont cru en la narration ont été séduits par sa qualité, nous pouvons nous demander pour quelle raison –lorsque les spécialistes ont découvert qu'il se fondait sur des témoignages fictionnels, inventés– il a perdu toute sa crédibilité historique et a été retiré du marché ? Dans le cadre de l'approche historique en Colombie, comment pouvons-nous faire confiance aux écrivains sur l'authenticité de leurs sources et de leurs témoignages ? Pourtant nous savons nous avons mieux appris l'histoire dans ces textes qu'à travers tous les manuels officiels qui s'attelaient à enfilet chronologiquement des événements historiques en leur donnant des noms glorieux et en livrant des dates clés. Nous supposons que les recherches de ces écrivains se basent sur des recherches scientifiques, sur des documents réels et des témoignages bien établis qu'ils vont confronter tels des historiens, et qu'ils vont mettre au service d'une narration fonctionnalisée à travers des narrateurs inventés ou des assemblages transversaux. Pour nous, ces textes littéraires constituent de véritables preuves de l'Histoire, malgré le fait que ces auteurs aient clairement revendiqué leurs statuts poétiques, réaliste-magiques ou fictionnels, et ne les aient pas signalé comme des textes historiques. Il y a là un passage entre le récit authentique (historique) et le récit fictionnel, la limite frôlée de ce que Régine Robin appelle l' « excès de narrativité », dont la stricte circonscription laisserait la biographie de Benjamin Wilkomirski au dehors de l'authenticité.

Dans le cadre de ces œuvres littéraires qui nous ont été utiles pour apprendre l'Histoire colombienne, nous n'avons pas le moyen de discerner les parties réelles des parties fictionnelles ? Et pourtant, nous savons au fond qu'il ne s'agit pas de livres d'Histoire. Ce sont pourtant les seuls espaces, avec les œuvres plastiques, que nous ayons trouvés pour mettre en œuvre la reconstruction de nos mémoires. Dans le récit de Wilkomirski, nous faisons face à la question de l'authenticité, l'auteur « ne joue pas le jeu d'une mémoire défétichisée, désensorcelée, ni même d'une mémoire fonctionnalisée, mais d'une mémoire

simulée »<sup>91</sup>, et c'est dans ce sens qu'il est problématique. « On est renvoyé au tissage trouble du texte historien et de la fiction, au témoignage authentique et au témoignage fictif, à l'aléatoire d'une mémoire qui ne peut en rien trouver de repos. *Tresses défaites*, disait Walter Benjamin. *Tresses du temps en attente d'être revisités*<sup>92</sup> ».

Mais comment faire lorsque les histoires sont si terrifiantes et que les témoignages frôlent la folie ? Par exemple, dans le cas des disparitions d'enfants qui se sont produites de façon massive en Colombie lors de l'avalanche d'Armero survenue en 1985, lorsque beaucoup de gens sont tombés dans un état de folie du fait du traumatisme ? Ou dans celui de tous ces enfants disparus, arrachés brutalement à leur destin, envoyés dans d'autres pays lors des adoptions illégales ? Est-ce qu'ils ont aujourd'hui la capacité de reconstruire une quelconque mémoire sur laquelle l'Histoire puisse s'appuyer ? Sans doute méconnaissent-ils encore aujourd'hui leur propre histoire. Rappelons que sur les deux cent soixante-trois enfants qui auraient disparus suite à la tragédie d'Armero, après plus de trente ans d'efforts de familles et d'associations, seuls six ont pu retrouver leur foyer. L'une des survivantes de l'avalanche, Amalia Gil, raconte dans une reconstitution du drame qu'elle perdit sa mère, deux de ses frères, trois oncles, et un bébé de 8 mois que la vase lui arracha brutalement des bras. Soumise à un traitement psychiatrique post-traumatique durant trois ans, elle fut ensuite internée à six reprises à l'hôpital psychiatrique de la ville d'Ibagué où elle a été tourmentée par une maladie dont elle n'avait jamais entendu parler auparavant : la schizophrénie<sup>93</sup>. La même maladie qui avait atteint Benjamin Wilkomirski. Ainsi, des centaines de survivants d'Armero ont sombré dans la folie et ont été réduits au silence, incapables de retrouver leurs familles, leurs maisons, et de reconstruire les fragments emportés par la boue de la rivière. Ils ont été médicalisés et on leur a ôté toute possibilité de retisser leur mémoire. Déterritorialisés, apatrides, orphelins, et plongés dans le délire, ils nous renvoient à l'incroyable histoire de Benjamin Wilkomirski dont le livre fut retiré de la vente en 1999. L'histoire de ce dernier est devenue une sorte de mythe et a ouvert aux historiens une interrogation sur la capacité de la mémoire et de l'écriture autobiographique à faire Histoire. D'autre part beaucoup de victimes ayant lu le livre ont affirmé que celui-ci leur avait permis de faire ré-émerger la mémoire. Aujourd'hui, les spécialistes de la Shoah se font le relai de son récit et continuent de le faire vivre par le biais de l'oralité, mais le passage entre la fiction et la réalité reste en effet problématique.

---

<sup>91</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 242.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Témoignage d'Amalia Gil, « *Armero, una herida que no cicatriza* », *El Pais*. Disponible à [www.elpais.com.co/elpais/especiales/tragedia-de-armero/](http://www.elpais.com.co/elpais/especiales/tragedia-de-armero/) (consulté le 05/05/16).

Carlo Ginzburg, dans ses écrits, aborde justement la complexité du rapport de l'histoire à la rhétorique, la position de Ginzburg sur le rapport de l'histoire à la fiction se dessine comme un lien difficile à maintenir de façon cohérente :

« Il y a longtemps maintenant que je suis historien : j'essaie de raconter des histoires vraies (qui ont parfois le faux comme objet) en me servant de traces. Aujourd'hui, aucun élément de cette définition ne me semble aller de soi. Quand j'ai commencé à apprendre le métier, vers la fin des années 1950, l'attitude qui dominait dans la corporation était complètement différente. Ecrire, raconter une histoire, n'était pas considéré comme un thème pour une réflexion sérieuse. »<sup>94</sup>

Contre la tendance à estomper la frontière qui passe entre les récits historiques et les récits de fiction, Ginzburg propose de considérer leurs rapports comme une lutte pour la représentation de la réalité. Mais au lieu de les confronter dans une inextricable opposition, l'auteur propose l'hypothèse d'un conflit basé sur les défis, dans lequel il y aurait des emprunts réciproques, des narrations hybrides.<sup>95</sup>

Dans la position de Ginzburg, il y a d'une part une opposition « à estomper la frontière entre les récits historiques et les récits de fiction » ; d'autre part l'idée que l'opposition frontale entre l'histoire et la fiction n'a rien d'évident. Il s'agirait d'une frontière nécessaire bien que difficile à tracer.<sup>96</sup>

Si sa position est claire quant à la nécessité de maintenir une frontière entre le domaine de l'histoire et le domaine de la fiction, la position de Ginzburg est plus difficile à suivre lorsqu'il aborde les procédés situés à la croisée des genres. Ainsi lorsqu'il parle de l'*enargeia*, procédé rhétorique par lequel un orateur « fait voir » un objet au public :

« Affirmer que le récit historique ressemble à un récit inventé est évident. Il me semble plus intéressant de se demander comment nous percevons comme réels les événements racontés dans un livre d'histoire. Il s'agit d'habitude d'un résultat produit par des éléments qui sont extratextuels aussi bien que textuels. Je m'attacherai à ces derniers en essayant de mettre en évidence quelques procédés, liés à des conventions littéraires, par lesquels les historiens anciens et modernes ont tenté de communiquer cet « effet de vérité » qu'ils considèrent comme une partie essentielle de la tâche qu'ils se sont fixée ».<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse : Verdier, 2010, p. 7.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 9.

Ginzburg propose une lutte contre les arguments des sceptiques (dans la pensée de Ginzburg, le terme sceptique désigne en particulier les travaux d'Hayden White et de Roland Barthes sur l'écriture de l'histoire) que d'une illustration de la position délicate de l'historien qui cherche à établir une vérité située dans « cet entrelacement du vrai, du faux et du fictif qui forme la trame de notre présence au monde ».

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>97</sup> Carlo Ginzburg, « Unus Testis », dans Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse : Verdier, 2010, p. 25.

Ginzburg propose d'étudier le procédé de l'*enargeia* par lequel nous pouvons percevoir « comme réels les événements racontés dans un livre d'histoire ». L'*enargeia* (de latin *evidentia*) désigne, « dans un contexte rhétorique, non pas une figure particulière, mais un effet de discours consistant à susciter l'imagination du lecteur »<sup>98</sup> ou de l'auditeur de manière à lui « faire voir » ce qui est décrit ou raconté. « Ainsi, l'orateur montrant un objet invisible en le rendant presque palpable aux auditeurs, grâce au pouvoir presque magique de ses paroles. De manière analogue, l'historien réussissait à transmettre à ses lecteurs son expérience – directe s'il était témoin, ou indirecte – en mettant sous leurs yeux une réalité invisible. *Enargeia* serait donc un instrument qui permettrait de communiquer la vision immédiate, en vertu du style. »<sup>99</sup>

Cette ambivalence que l'on peut déceler chez Ginzburg est sans doute liée au fait que son écriture mêle le plus souvent deux étapes du travail de l'historien qui sont d'habitude dissociées : une phase de recherche au cours de laquelle l'historien essaie d'établir des vérités et une phase d'écriture où l'historien a pour mission de transmettre ces vérités au public. Dans l'essai consacré à la réflexion sur le statut de sa propre narration historique<sup>100</sup>, Ginzburg aborde son souci de concilier, d'une part, une conscience quant à la difficulté de découvrir la vérité et, d'autre part, la production d'un discours vrai sur le passé. La solution adoptée par Ginzburg est celle d'une perspective *microhistorique* à partir de l'œuvre littéraire de Tolstoï, ce qui répond en partie à notre interrogation, à savoir si l'histoire écrite par les écrivains est légitime ou pas. Ginzburg affirme ainsi que le seul terrain où la fiction et l'histoire peuvent coexister est le terrain de l'invention :

« Tolstoï dépasse d'un bond l'écart inévitable entre les traces fragmentaires et tordues d'un événement (une bataille par exemple) et l'événement lui-même. Mais ce saut, ce rapport direct avec la réalité, ne sont possibles (même si cela n'est pas nécessaire), que sur le terrain de l'invention : cette voie n'est pas permise à l'historien qui dispose seulement de traces, de documents. Les fresques des historiens qui tentent de communiquer au lecteur, par des expédients le plus souvent médiocres, l'illusion d'une réalité disparue, repoussent tacitement ces limites du métier d'historien. La *microhistoire* choisit la voie opposée : elle accepte la limite en explorant les implications gnoséologiques [théorie de la connaissance] et en les transformant en éléments narratifs ».<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Bérenger Boulay, « Effets de présence et effets de vérité », *Littérature*, n° 159, p. 3.

<sup>99</sup> Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse : Verdier, 2010, p. 29-30.

<sup>100</sup> Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces : op. cit.*, dans *Essai XIII* : « Microhistoire, deux ou trois choses que je sais d'elle », pp. 361-405.

<sup>101</sup> Carlo Ginzburg, *Ibidem*, p. 393.

### **1.5. Deuxième tremblement de l'Histoire : Armero**

Armero fut l'un des désastres naturels les plus mortifères du XX<sup>e</sup> siècle, dépassé seulement par l'éruption du Mont Pelée en Martinique en 1902, qui laissa près de 29 000 victimes, celle du Tambora en 1815 avec 56 000 victimes et celle du Krakatoa en 1883 avec 36 400 victimes. La ville d'Armero, située à 48 km du Nevado del Ruiz et à 169 km au sud-est de Bogotá, était la troisième plus grande ville du département de Tolima. Ville prospère de la région depuis l'époque coloniale, elle produisait du sorgho, du café, un cinquième du riz consommé dans le pays et une partie importante de la production nationale de coton. Pour cette raison, elle était surnommée la *ville blanche*. Attribués en grande partie au sol volcanique, la fertilité des terres et le développement agricole étaient dus probablement aux éruptions volcaniques de 1595 et de 1845. La première, juste après l'arrivée des Espagnols, détruisit la ville et tua 636 Indiens de la région ; la deuxième coûta la vie à près de 1000 personnes, majoritairement des cultivateurs de tabac. À ces deux reprises, la ville fut reconstruite au même endroit, au sommet d'un cône de déjection du volcan alors que la tragédie fut annoncée à plusieurs reprises. Dans les archives d'Ingeominas (entité nationale spécialisée en vulcanologie) se trouve un document publié par l'Académie de Paris, datant de 1849, qui présente une description de l'éruption de 1845 par le colonel Joaquín Acosta. Ce dernier y détailla la manière dont la boue recouvrit alors seize kilomètres carrés de terrain. En 1882, l'ingénieur Ramón Guerra Azuola publia à son tour un mémoire d'après des excavations réalisées sur le terrain où allait être fondée Armero. Dans celui-ci, il concluait que les éruptions étaient périodiques et qu'elles se répétaient dans un intervalle régulier de temps. D'après ces recherches, l'historien Héctor Fabio González écrivit un article qui prévoyait, d'après les calculs d'Acosta, qu'une éruption aurait lieu dans la deuxième semaine de novembre 1985, mais l'article, publié par un journal local de la ville d'Ibagué, fut dédaigné par plusieurs rédactions des journaux nationaux.

D'autres indices de la tragédie qui s'annonçait furent négligés par les médias et les représentants politiques : l'aviateur Guillermo Cajiao avait pris des photos spectaculaires de la réactivation du volcan qu'il survolait depuis 1977. À partir de ces images, l'écrivain Gustavo Alvarez Gardeazabal réussit néanmoins à attirer l'attention du célèbre vulcanologue français Haroun Tazieff et d'autres scientifiques dans le monde. Tazieff avertit ainsi que dans le cas d'une chute de matière incandescente sur les glaciers, 10% de la masse de glace risquait de dégeler et tomber, tandis que la probabilité d'une éruption était de l'ordre de 100%. Tazieff

fut mis à l'écart pour avoir donné « son avis », à l'encontre d'autres scientifiques qui soutenaient que l'évacuation de la zone était superflue. Le maire de la ville d'Armero, Ramón Antonio Rodríguez, n'eut de cesse d'alerter les autorités centrales, mais personne ne voulut écouter les avertissements. Le maire est ainsi mort dans l'avalanche après avoir tenté de prévenir les instances gouvernementales de la destruction imminente de la ville. Deux mois plus tôt, à Bogotá, le représentant de la Chambre des Députés, Humberto Arango Monedero, avertit quatre ministres du gouvernement Betancur du déclenchement imminent de l'éruption. Il essaya de leur faire comprendre qu'il ne s'agissait pas d'un présage, mais de faits réels qui conduiraient à la catastrophe. Il évoqua la menace qui planait sur seize départements et trois millions de personnes. Mais, aussi incroyable que cela puisse paraître, aucune décision d'évacuer la région ne fut prise et l'avalanche se produisit comme annoncé.



Figure 5 : L'éruption du volcan Arenas au Nevado del Ruiz en 1985 en Colombie a déclenché des lahars mortels qui ont rasé Armero, tuant dans cette ville 20 000 personnes. Crédit: U.S. Geological Survey.

Le Nevado del Ruiz situé à 5400 mètres de hauteur est entré en éruption suite à une explosion relativement légère, qui a fait seulement fondre 5 à 10 % de la couche neigeuse qui recouvrait le volcan. Cette éruption était cependant suffisante pour entraîner avec elle une quantité destructrice de lave qui s'est ensuite mélangée avec de l'eau et des pierres dans les lits des fleuves Lagunilla et Chinchiná. L'avalanche, dont la puissance fut accrue par tout ce qu'elle entraîna sur son passage, atteignit la ville d'Armero à une vitesse de 40 à 60 kilomètres par heure, enterrant la ville sous dix mètres de lave. « Les lahars, formés d'eau, de glace, de pierre ponce et d'autres roches, s'enrichissent en terre arrachée au sol alors qu'ils



dévalent les flancs du volcan à une vitesse moyenne de 60 km/h, emportant les rochers et détruisant la végétation. Lorsque les lahars empruntent les six vallées entourant le volcan, après avoir descendu de 2000 mètres, ils ont presque quadruplé leur volume initial. Dans la rivière Gualí, une coulée de boue atteindra une largeur maximale de 50 mètres<sup>102</sup>. »



Figure 6 : Les lahars ont dévasté la région, détruisant tout sur leur passage: les maisons, les champs agricoles, les écoles et les routes. Crédit: U.S. Geological Survey.

La lave a frappé une zone de trente-six kilomètres carrés. 80% de la ville d'Armero a disparu en l'espace de quinze minutes. « L'imagination ne suffit pas pour se figurer une montagne immense galopant sur 100 mètres toutes les 5 secondes »<sup>103</sup> : ainsi commence la bande-annonce du film *El valle sin sombras* de Rubén Mendoza, qui retrace à rebours l'histoire de cette avalanche sans précédent.

Trente ans après, avec la distance permise par le temps, les victimes ont survécu dans l'abnégation et la solitude. Elles se sont aperçu que la plus grande tragédie, en dehors de l'avalanche, avait été l'état d'immense abandon dans lequel le gouvernement les avait laissées durant ces trois décennies, sans jamais leur reconnaître le statut de victimes. L'État a toujours refusé toute responsabilité dans le manque de prévention de la tragédie, malgré le fait

---

<sup>102</sup> « Deadly Lahars from Nevado El Ruiz », Colombia: November 13, 1985, *United States Geological Survey*, 30 septembre 1999. (T.d.A.)

<sup>103</sup> « La imaginación no alcanza para pensar una montaña inmensa que galopa 100 metros cada 5 segundos ». Citation du teaser du film *El valle sin sombras* de Rubén Mendoza, 2015, Día Fragma Fábrica de Películas, 97 min. (T.d.A.)

qu'Armero fut la tragédie volcanique la plus importante du pays depuis l'année 1500. Jaime Guzmán, un ancien habitant d'Armero devenu guide du musée de la Mémoire de la ville, évoque cette double tragédie : le pendant et l'après : « après arriverait une tragédie encore plus dévastatrice dont nous, les survivants, ne nous sommes pas encore remis : la sensation de ne pas avoir de patrie, d'appartenir à un lieu qui n'existe plus. Un lieu qui, après avoir été submergé par la vase chaude il y a trente ans, a ensuite cédé au froid de la solitude, au froid de la mort »<sup>104</sup> et à l'abandon des institutions gouvernementales.

---

<sup>104</sup> Témoignage de Consuelo Ramírez, « Armero, una herida que no cicatriza », *op. cit.* (T. d. A.).

### 1.5.1. Le changement de destin

Après que la ville fut dévastée, « les habitants d'Armero ne pleuraient pas seulement leurs morts, ils pleuraient surtout leurs êtres vivants disparus<sup>105</sup> » et leurs enfants, mais ils durent se battre également pour reconstituer leurs familles disséminées dans tout le territoire. Il faut rappeler que la Colombie était alors un pays peu développé et complètement isolé du reste du monde. Les communications étaient quasiment inexistantes dans les zones rurales, tandis que les routes d'accès à une grande partie du territoire étaient très limitées voire inexistantes. Pour leur part, les institutions de sauvetage comme la Croix Rouge et la Défense Civile ne possédaient ni argent, ni moyens humains, ni équipements, ni formation en la matière. Elles n'étaient constituées que de bénévoles courageux, formés au cours de ces deux catastrophes sans précédents, advenues en l'espace d'une semaine.

La Croix Rouge, La Défense Civile et les nombreux volontaires, inexpérimentés et sans moyens logistiques, n'ont pas su constituer de systèmes de suivi pour les rescapés, souvent amenés dans un état critique ou inconscient. Ceux-ci partaient dans des hélicoptères sans laisser de trace et furent transférés dans des hôpitaux disséminés dans tout le pays. Les parents blessés, dont beaucoup décédèrent par la suite, perdirent alors la trace de 250 enfants disparus après la tragédie. Aucune entité du pays n'était préparée à surmonter une telle catastrophe, les familles furent alors complètement démembrées par le manque d'organisation des différents corps de sauvetage qui travaillaient avec les seuls outils que constituaient la bonne volonté et l'intuition. Les hélicoptères distribuaient de façon indiscriminée les blessés partout dans le pays sans laisser aucune trace de l'identité des personnes ni des membres de leurs familles. Ainsi, des centaines de familles d'Armero se sont complètement désintégrées. Le pays, dans un élan de solidarité et de préoccupation pour ses enfants à la dérive, fit un appel massif dans les médias pour que ces enfants soient adoptés le plus rapidement possible. Le destin des enfants rescapés d'Armero a été de la sorte déterminé. Beaucoup se sont retrouvés au sein de familles colombiennes, certains agissant de bonne foi, d'autres comme des kidnappeurs, et beaucoup d'autres ont été donnés à l'adoption par voie « légale » par l'Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) à des familles aux États-Unis, aux Pays-Bas, en Italie et ailleurs dans le monde. Une archive rendue à la justice en 2015, el *Libro Rojo* (le Livre Rouge) de

---

<sup>105</sup> Émission TV « Los armeritas no solo lloran a sus muertos, tambien lloran a sus vivos », dans la partie « Pregunta Yamid: Tras el horror: los niños perdidos de Armero », *Especial - Segunda entrega*, 12/11/2015. (T. d. A.).

l'Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, fut cachée par l'institution pendant trente ans sous couvert d'une loi pour la protection de l'enfance et de l'adolescence<sup>106</sup>. Le Livre Rouge conservait le registre de deux-cent-cinquante enfants d'Armero qui auraient été donnés à l'adoption de façon apparemment « légale ». Il rendait compte en réalité du fait que les adoptions avaient eu effet sans que l'institution n'ait préalablement établi le véritable sort des parents. Lorsque le *Livre Rouge* fut dévoilé officiellement en 2015, il ne contenait le registre que de cent soixante-neuf cas d'adoption, les autres ayant été effacés, et beaucoup de ses pages et photographies arrachées. Dans beaucoup de dossiers, même le numéro d'identité de la personne à laquelle avait été confié l'enfant avait été omis. Depuis 2013, l'Instituto Colombiano de Bienestar Familiar s'est engagé à retrouver la trace de ces enfants disparus, mais dans les faits, rien n'a commencé. D'après Jaime Benítez, directeur de l'ICBF en 1985, lorsque les parents ne donnaient pas signe de vie six mois après la tragédie, les enfants étaient considérés comme abandonnés. Ce qui donnait droit à l'ICBF d'entamer un processus légal d'adoption. Il existait alors plus de cinq mille demandes d'adoption de la part de citoyens colombiens et étrangers<sup>107</sup>, ce qui a évidemment beaucoup facilité les choses.

Les familles des victimes se sont sommairement organisées pour faire entendre leur voix et certaines associations indépendantes ont surgi pour faire face au manque d'engagement du gouvernement ; mais étant donné que les habitants d'Armero étaient dispersés dans tout le territoire, dans la misère et pris en charge par leurs proches, il n'a pas été facile pour eux de s'organiser afin d'entamer un processus collectif de réparation. De par leur isolement durant des années, ils n'ont pas été à même de reconnaître la dimension systématique du problème des enfants et adultes disparus.

La Fondation Armando Armero, créée dans ce but par un ancien habitant d'Armero, Francisco González, milite depuis trente ans pour la reconstruction de la mémoire et la défense des droits des victimes. L'association, installée dans l'appartement de son fondateur à Bogotá où il vit depuis la tragédie, a été entièrement autofinancée depuis sa création. Elle a été en quelque sorte le seul véhicule et recours au service des victimes. Elle a recensé des milliers de témoignages et d'histoires tragiques des survivants ainsi que réuni des centaines de

---

<sup>106</sup> La loi 1098 de 2006 qui prétendait que les enfants ne pouvaient pas demander leurs actes de naissance avant l'âge de 18 ans, et en même temps, que les parents n'avaient pas le droit d'accéder aux dossiers d'adoption des enfants.

<sup>107</sup> Isabella Bernal, « Los niños perdidos de Armero », *Las 2 Orillas*, 08/11/2014, disponible à <http://www.las2orillas.co/los-ninos-perdidos-de-armero/> (consulté le 08/06/2016).

preuves sur près de deux cent soixante-trois enfants qui auraient disparu après la tragédie. Soutenues seulement par cette association, de nombreuses familles continuent désespérément leur recherche, mais seules six retrouvailles ont été rendues possibles après trente ans d'efforts. Lorsque les parents arrivaient dans les hôpitaux de Bogotá grièvement blessés, ils étaient déjà tenus pour morts à Armero. Souvent plongés dans le coma, de quelques jours à plusieurs mois, ils étaient dans l'impossibilité de retrouver une quelconque trace de leurs enfants à leur réveil. Ceux-ci, à la suite de la catastrophe, avaient été placés dans des foyers dépendants de l'Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (L'Institut pour le Bien-être Familial) qui avait mis en place plusieurs maisons pour accueillir les mineurs victimes de la tragédie, à Bogotá et dans d'autres villes du pays. Il est désolant d'apprendre que les maisons d'accueil mises en place par l'ICBF portaient des noms tels que *Le petit caféiculteur* ou Maison pour enfants *Le Paradis*. Pourtant, des témoignages signalent que certaines mères ont vu embarquer leurs enfants avec des couples d'étrangers à l'aéroport international de Bogotá. Les voyant emmenés vers des contrées inconnues, ces mères n'ont rien pu rien faire pour empêcher leurs départs, car les dossiers d'adoption montrés par « les parents adoptifs » étaient parfaitement en règle. Ces mères, complètement déboussolées, sortant de l'hôpital et dans un état de quasi-indigence, ont été prises pour des folles. Telle est l'histoire de María Eugenia, « une amie de ma mère qui perdit ses deux filles de 9 et 14 ans, ainsi que toute sa famille. On lui a aussi dit que l'on avait vu des avions avec des étrangers qui emportaient ses petites filles. Sa vie, durant de longues années, a été un enfer qui l'a conduit à la folie, de laquelle elle a failli ne pas sortir <sup>108</sup>».

Le sujet des enfants disparus a été abordé dans le film *El valle sin sombras* (2015, La vallée sans ombres) du réalisateur Rubén Mendoza. Il souligne :

« Les enfants disparus ont été l'une de causes les plus défendues par les survivants depuis le jour de la tragédie. Ces enfants ont été dissociés de leur réalité, on leur a ôté leur passé. Ils n'ont pas eu la possibilité d'attendre que leurs familles sortent de l'hôpital, ou que l'on confirme leur décès pour essayer de remédier à leur destinée. C'est un sujet extrêmement douloureux qui a conduit à la folie beaucoup d'hommes et de femmes qui n'ont pas été emportés par la vase, mais qui ont été emportés par l'anxiété, par le déséquilibre, et par le tourbillon de la folie. <sup>109</sup> »

---

<sup>108</sup> Juan David Correa, *El Barro y el silencio*, Bogotá: Seix Barral, Los tres mundos, 2010, p. 14. (T. d. A.).

<sup>109</sup> Extrait de l'entretien fait avec le réalisateur Rubén Mendoza lors de la sortie du film *El valle sin sombras* en 2015, parue dans *Estereofonica* : <http://www.estereofonica.com/cine/el-valle-sin-sombras-el-documental-sobre-los-30-anos-de-la-desaparicion-de-armero/> (consulté le 07/11/2016). (T. d. A.).

### 1.5.2. Des hommes sans Histoire

Changer le destin de ces enfants fut relativement aisé pour les institutions. Effacer la catastrophe de leurs mémoires alors qu'ils n'étaient que des nouveau-nés ne demanda pas beaucoup d'efforts. Falsifier la mémoire des adultes et provoquer un chaos total dans l'identité des survivants fut moins évident. Cela nécessita l'intervention du gouvernement de Betancur et le vote de la loi 3809 de décembre 1985. Cette dernière permettait aux survivants de « reconstituer » un acte de naissance et « réécrire » leur vie passée. La seule condition requise était de disposer de deux témoins pour attester de sa « nouvelle identité ». Lors de la tragédie, près de trois mille survivants se retrouvèrent sans papiers. Les archives de la ville ont disparu et il fallut recenser à nouveau chacun des habitants d'Armero. Fondés sur des déclarations de bonne foi, ces documents constituaient en réalité une réécriture de leurs parcours et officialisaient leur nouvelle existence. Ils permirent de réinventer l'histoire des gens en tissant une partie des faits réels avec d'autres, inventés par ces derniers. Comme le raconte le notaire de la ville de Guayabal Carlos Alberto Rivera, les autorités ont inscrit sur papier des mariages, des naissances, des décès,<sup>110</sup> et donné aux victimes « une nouvelle identité ». À l'inverse, les absents ont été rapidement considérés comme morts dès lors qu'ils faisaient partie de la liste des disparus. Les blessés hospitalisés, devenus des « morts-vivants », n'ont jamais intéressé aucune instance politique et ont dû retrouver le chemin d'une nouvelle vie dépourvus de tout.

« On imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même ; ce sera un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort le cœur léger, sans aucune considération d'ordre humain, si ce n'est, tout au plus, le critère d'utilité.<sup>111</sup> »

C'est ainsi que Primo Levi parlait de la déshumanisation opérée par les camps de concentration. Les habitants d'Armero, avec leur nouvelle carte d'identité, sont devenus de simples statistiques sans histoire. Ils n'étaient pas constamment torturés, violentés, ou même retenus captifs, mais le manque de reconnaissance, le manque d'aide matérielle et psychologique, et la façon dont le gouvernement a permis aux assurances de mettre en place les pires malversations, ont causé des dommages immenses. On les empêcha ainsi de

---

<sup>110</sup> Isabella Bernal, « Los niños perdidos de Armero », *ibidem*, (T. d. A.).

<sup>111</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, traduit par Martine Schruoffeneger, chapitre « Le fond », Paris : Julliard, 1987, p. 31.

retrouver la mémoire et se projeter vers un quelconque avenir. Les pertes humaines furent irrémédiables, mais les pertes matérielles les ont encore davantage réduits à la pauvreté et au besoin. Paul Virilio en dresse ainsi le constat : « le terrorisme d'État n'est plus la pratique des camps de concentration, enfermement au style allemand, mais la disparition des êtres humains. Prestidigitation. Magie sociale. C'est la société de la disparition <sup>112</sup>».

« Le terme *Catastrophe*, selon l'étymologie grecque, [veut dire] bouleversement, retournement et effondrement »<sup>113</sup>. Le rapprochement historique entre les événements tragiques en Colombie et la catastrophe que furent les camps de concentration fut parfois fait. Néanmoins, Jean-Luc Nancy, dans *L'équivalence des catastrophes : après Fukushima*, nous rappelle que « toutes les catastrophes ne sont pas équivalentes, ni en amplitude, ni en désolation, ni en conséquences. [En effet], ces différences ne doivent certainement pas être ignorées ni réduites en aucune façon. »<sup>114</sup> Il est donc important de les observer et de les étudier avec justesse. L'auteur nous rappelle que la catastrophe d'Auschwitz survenue pendant la Deuxième Guerre mondiale fut un projet d'État dont le but était « d'anéantir des peuples ou des groupes humains par les moyens d'une rationalité technique systématiquement élaborée, [d'exterminer] des populations entières et de mutiler leurs descendance. [Il] devait servir un dessein de domination politique, c'est-à-dire aussi économique et idéologique »<sup>115</sup>. Bien qu'en Colombie l'on ait souvent utilisé le terme d'holocauste (holocauste du Palais de Justice, holocauste du Parti Politique du M-19), il faut souligner que la catastrophe du Palais de Justice, comme celle d'Armero, n'ont jamais fait partie d'un projet politique visant à anéantir une frange de la population. En revanche, il est certain que le gouvernement a tout fait pour désorienter les victimes, censurer les preuves, et confondre la mémoire des enfants que nous étions à l'époque. Déprogrammer la mémoire voulait aussi dire ne pas prendre de responsabilités quant à l'écriture de l'Histoire. Le rapprochement avec les victimes des camps de concentration d'Auschwitz, qu'il nous arrive de faire dans ce chapitre, s'établit uniquement sur le ressenti, l'abandon ainsi que la perte d'humanité et de dignité subis par les rescapés depuis trente ans et orchestrés par les pouvoirs publics qui les ont méprisés et condamnés au silence.

---

<sup>112</sup> Paul Virilio et Sylvère Lotringer, *Pure War*, New York, Semitex(e), 1983. Cité dans Gustavo Buntinx, « Desapariciones/resurrecciones míticas », in *VVAA, Arte y Poder*, Buenos Aires : CAIA, 1993, p. 243. (T. d. A.).

<sup>113</sup> Jean-Luc Nancy, *Ibid*, p. 19.

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 21-22.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 24.

Ils pouvaient se relever, ils avaient la vie devant eux pour tout reconstruire ; cependant, les derniers survivants de l'avalanche d'Armero ont eu le sentiment d'avoir tout perdu. Selon les recommandations classiques du philosophe Diogène Laërce, il faut constamment penser au naufrage, et accumuler la sagesse comme principal patrimoine de son existence. Ainsi, lors du sinistre, l'on ne pourra pas éprouver le sentiment d'une perte totale :

« L'homme doit dans la conduite de sa vie, limiter ses besoins en provisions de route de sorte que le naufragé puisse encore les emporter à la nage. Ce qui s'avère pouvoir être sauvé du naufrage de l'existence, ce n'est pas un bien que, d'une façon ou d'une autre, on ramènerait à l'intérieur de soi, mais la possession de soi-même que l'on peut atteindre dans le processus de la découverte et de l'appropriation de soi.<sup>116</sup> »

Malheureusement, les habitants d'Armero n'ont rien pu emporter et ont eu le sentiment que leur existence même avait péri dans la catastrophe ; tant leurs pertes matérielles qu'humaines furent extrêmes. Après avoir perdu leur lieu de vie et leurs possessions, le plus douloureux fut de réaliser la perte de leurs êtres proches. Faire le deuil dans ce contexte était impossible. Les corps étaient introuvables et face à cette absence de preuves, les gens n'ont jamais pu accepter la mort de leurs proches. Il faut rappeler que les survivants ont été tellement désorientés à la suite de la tragédie, qu'ils n'ont pas su prouver que leurs enfants portés disparus étaient encore vivants. Certains continuent encore aujourd'hui à les chercher partout dans la planète. Il leur fut impossible de donner à entendre que les voies par lesquelles ceux-ci avaient été adoptés « officiellement » étaient complètement corrompues.

Lors de la catastrophe d'Armero, face à la perte subie, ces hommes et femmes dépourvus de dignité ont eu la possibilité de se choisir une nouvelle identité. Avec le vote de la loi 3809, tous les rescapés et victimes eurent la possibilité de réécrire leur passé et reconstruire une nouvelle vie à partir de l'espace vide qui leur restait. C'est pourquoi beaucoup des gens, victimes comme intrus, ont pu changer leur passé, s'inventer des vies inexistantes, effacer leurs erreurs, leurs adultères, se refaire une vie conjugale... La loi a produit un chaos administratif complet, mais a aussi permis l'espoir de reconstruction identitaire. Cette idée d'un nouveau départ partait du présupposé que l'avalanche avait aussi emporté la mémoire des habitants. On a donné le choix à des milliers de personnes de réinventer leur histoire, comme si leur mémoire avait été une cassette que l'on pouvait effacer et reprogrammer à volonté. Des milliers de « morts vivants » ont ainsi pu sortir du vide juridique dans lequel ils se trouvaient grâce à de nouvelles cartes d'identité. Ainsi, les vingt-cinq mille victimes, et

---

<sup>116</sup> Hans Blumenberg, *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*; trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris : l'Arche, 1994, p. 19.



tous les infiltrés qui en ont profité pour « reprogrammer » leurs vies, font partie des habitants de ce pays qui coexistent avec deux mémoires latentes. Celle qu'ils avaient avant la tragédie, et celle qu'ils ont acquise par procuration, grâce à cette loi.

Trente ans après la tragédie, dans ce vaste cimetière de 2400 kilomètres carrés que l'on a appelé *camposanto*, les survivants désemparés continuent d'évoquer la mémoire des lieux, leurs proches disparus et le nom des rues enfouies sous les ruines de la ville.

« Ce terrain est le témoin silencieux de l'amertume des survivants, de ceux qui ont été les victimes d'une tragédie annoncée dont la prévention n'a jamais intéressé les instances officielles qui se débattaient encore pour résorber le chaos laissé par les flammes du Palais de Justice<sup>117</sup>. »

Lorsque j'ai entamé mes recherches pour cette thèse, j'ai réalisé combien les documents étaient rares à ce sujet. Quelques histoires se ressemblant, aussi bouleversantes les unes que les autres, ressurgissaient dans la presse à chaque anniversaire de la catastrophe, mais peu d'analyses écrites mettaient en cause la responsabilité du gouvernement quant aux disparitions et à l'absence de prévention de la catastrophe. J'ai cependant découvert une chronique qui, à ma surprise, avait été écrite par l'un de mes anciens camarades de lycée. Cette trouvaille m'a permis de réaliser que ma vie n'était pas si déconnectée des faits tragiques de l'histoire de mon pays. L'auteur, Juan David Correa, avait perdu ses grands parents maternels dans la catastrophe d'Armero. Son ouvrage témoignait d'un acharnement à reconstruire la mémoire du lieu qu'il avait beaucoup fréquenté durant son enfance avec sa famille et ses proches. Par cette reconstitution qui croisait bribes de souvenirs et entretiens, j'ai pu retisser ma propre mémoire des événements, qui était pratiquement inexistante. Cette chronique, *El barro y el silencio* (La boue et le silence) (2010), commence tout naturellement par relater les événements du Palais de Justice, survenus sept jours avant ceux d'Armero. Juan David Correa avait neuf ans à l'époque. Il raconte comment cette journée lui a fait prendre conscience que l'histoire de la Colombie entrait en correspondance avec sa propre vie<sup>118</sup>. Les événements du Palais de Justice envahirent la télévision et les journaux.

L'auteur décrit alors la manière dont les vacances de Noël ont été délibérément avancées et dont ses souvenirs se sont rapidement mélangés avec l'arrivée des festivités :

---

<sup>117</sup> Consuelo Ramírez, « Armero, una herida que no cicatriza », *El País*, disponible à [www.elpais.com.co/elpais/especiales/tragedia-de-armero/](http://www.elpais.com.co/elpais/especiales/tragedia-de-armero/) (consulté le 05/05/16). (T. d. A.).

<sup>118</sup> Juan David Correa, *El Barro y el silencio*, Bogotá : Seix Barral, Los tres mundos, 2010, p. 19. (T. d. A.).

« Ces événements, comme d'autres faits de la réalité nationale, se sont empilés dans ma mémoire : ces photographies de la terreur se débattaient les unes avec les autres pour remporter la première place dans mes souvenirs. Durant les cinq ou six années qui ont suivi [les événements du Palais de Justice], il n'est pas passé un seul mois sans qu'on annonce de nouvelles découvertes macabres. J'ai grandi avec, comme si tout cela était naturel, comme s'il s'agissait d'un paysage, que moi, mes amis et mes connaissances avions choisi de vivre. La violence était si quotidienne que nous avons vu exploser un avion en plein vol sans que cela nous traumatise. Ou que nous avons entendu, sans trop nous inquiéter, l'explosion du bâtiment du DAS (Département de Sécurité) se trouvant à quelques rues de l'endroit où nous habitons ; celle-ci détruisit les vitres de nos maisons. Nous avons le sentiment que quelque chose d'étrange arrivait dans nos vies, mais étant restés sans réponse, nous en avons conclu que dans notre pays, la violence était sans solution. La guerre était pour nous, jeunes gens de la classe moyenne, un spectacle quotidien qui n'avait pas grand chose d'extraordinaire.<sup>119</sup> »

De la même manière que Correa, nous n'avons pas l'impression de vivre dans ce monde si trouble, nous avons développé une carapace protectrice nous rendant insensibles à la mort et à la violence qui nous entouraient de si près. Nous étions les témoins silencieux d'un spectacle terrifiant qui paraissait fictif sur la scène de théâtre qu'était notre pays. Nous avons appris à nous exclure de notre propre réalité. Nous avons ainsi grandi comme des observateurs passifs, ce qui nous a mis dans l'impossibilité de comprendre que notre corps individuel faisait partie d'un corps politique plus complexe et vaste, et que celui-ci se trouvait en dehors du quartier paisible de notre enfance.

Juan David Correa évoque dans *El barro y el silencio* la vie des habitants d'Armero plus de vingt ans après la catastrophe (le livre ayant été écrit en 2010). Complètement désorientés et laissés à la dérive toujours à la recherche de réponses. Il raconte qu'il y avait « [des] milliers d'anciens habitants de la ville qui déambulaient dans les parages sans savoir pourquoi leur ancien village était devenu un pâturage dans lequel paissaient les vaches des grandes propriétés voisines »<sup>120</sup>. Correa se demande comment la région d'Armero, après une telle catastrophe, a pu devenir, à la fin des années 1990 et au début des années 2000 le décor des guerres paramilitaires et pourquoi la promesse faite par le gouvernement de transformer ce territoire en réserve naturelle ou en parc de la mémoire (mal nommé *Parque de la vida*), est restée sans suite plus de vingt ans après la catastrophe.

Lors du retour de Correa à Armero avec sa mère, à la fin de l'année 2009, il découvre les lieux ravagés, et n'en croit pas ses yeux : « Nous avons vu la dernière tour de l'hôpital San Lorenzo. Les deux autres tours étaient enterrées. Nous avons vu leurs treillages, et je me suis

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 21-22. (T. d. A.).

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 174. (T. d. A.).

alors rappelé que la maison de mes grands-parents présentait des treillages qui avaient la même forme rhomboïde. L'hôpital était dévoré par la jungle. La végétation était revenue à l'état sauvage. (...) Sur l'un des murs, on pouvait lire [un panneau absurde qui disait] : « Interdit de démolir les ruines. Celui-ci était signé par la Mairie locale »<sup>121</sup>.

Armero était devenu un espace indéterminé, un non-lieu : ni vraiment ruine, ni vraiment forêt, ni lieu de mémoire, ni lieu complètement oublié, ni espace public, ni espace privé. L'auteur découvre un panneau sur la route qui, bizarrement, annonçait « Armero : parc de la mémoire » (*Parque de la vida*). Il partage avec nous sa stupeur et sa confusion. On mesure alors le peu de valeur donnée à la mort dans un contexte aussi violent que celui de la Colombie.

Un sentiment d'abandon émane de ces terres. Le panneau symbolise le refus de la part du gouvernement de reconnaître la catastrophe et ses victimes, et l'incapacité de l'État à pourvoir des espaces symboliques de reconstruction. Dix ans après l'avalanche, Juan David Correa constate que « les habitants d'Armero ont installé des tombes à l'endroit même où se trouvait leur maison ». <sup>122</sup> De cette façon, ils ont délimité un espace symbolique des entités disparues : la maison et ses morts. Correa constate que la plupart des gens n'ont pas fait leur deuil ; il décrit comment « ces derniers partaient avec une gamelle et un thermos, s'asseyaient en face de l'endroit où se trouvait autrefois leur maison, et se mettaient à pleurer. Après l'avalanche, certaines habitations avaient été complètement détruites, seules quelques marques au sol permettaient de signaler l'emplacement de la maison où les habitants étaient nés. Il était étrange qu'après dix ou quinze ans, les gens continuent à faire cette pérégrination. (...) Vous parliez avec quelqu'un et cette personne commençait à vous montrer les champs et les montagnes en vous disant : "À l'angle de cette rue vous aviez la station de police, là-bas le café, etc." Les gens avaient besoin de se souvenir de ce qu'avait été Armero<sup>123</sup> ».

Les habitants d'Armero demeuraient bloqués à ressasser le passé, car le futur leur avait été volé au moment de l'avalanche. Sans la possibilité de reconstruire leur présent, ni de se projeter dans l'avenir, ils radotaient en passant en revue les lieux du village. Ils cartographièrent mentalement ce dernier, comme par une nécessité vitale de faire remonter le

---

<sup>121</sup> *Ibidem.* (T. d. A.).

<sup>122</sup> *Ibidem.*, p.113. (T. d. A.).

<sup>123</sup> *Ibidem.*, p.113-114. (T. d. A.).

passé à la surface afin de le forcer à se graver dans la mémoire des survivants. Comme si le lieu de la tragédie, devenu un espace vide et dévasté, était susceptible de fournir des explications ou des réponses à l'inacceptable. Ils se battaient même contre la nature qui détruisait au fil du temps les derniers vestiges des bâtiments. Ils voulaient préserver le lieu coûte que coûte, mais celui-ci leur échappait malgré tout.

### 1.5.3. Les enfants disparus

Le climat politique du milieu des années 1980, de panique généralisée et de crimes impunis, se rapprochait beaucoup de celui de la fin des années 1970. À cette époque, le président Julio César Turbay avait édicté le « Statut de Sécurité » qui accordait une autonomie totale aux forces militaires pour exercer leur propre justice. Or le jour de la Prise du Palais de Justice, beaucoup de magistrats enquêtaient sur les abus commis par les forces armées à l'encontre des membres de la guérilla du M-19 et de la gauche colombienne. Quelques années après, lorsque Belisario Betancur arriva à la présidence du pays en 1982, beaucoup pensaient qu'il incarnerait l'arrivée de la paix, mais ils étaient bien loin de la réalité. Les pourparlers menés par le président Betancur étaient là pour dissimuler une guerre orchestrée par les militaires. Les négociations de paix avaient en réalité commencé à échouer un an auparavant, lorsque le gouvernement avait rompu le pacte en déclenchant le bombardement, par un commando de l'armée, du campement de la guérilla du M-19 à Yarumales, dans la région du Cauca. Ce fut l'une des batailles les plus sanguinaires de l'histoire du conflit entre l'armée et le M-19, notamment parce que c'était la première fois que l'armée colombienne introduisait des moyens aériens dans cette guerre. À partir de 1984, la guerre contre le M-19 fut déclarée : chaque mois, les morts des partisans du M-19 se multipliaient. En août 1984, Carlos Toledo Plata, l'un des cofondateurs du mouvement, fut assassiné devant sa maison par deux tueurs à gages. La même année, en raison de la présence active du groupe de guérilleros à Cali, il y eut de nombreux affrontements urbains, au cours desquels nombre de membres du M-19 trouvèrent la mort. En décembre 1984, le gouvernement ayant tourné le dos aux négociations, le M-19 riposta : en réponse, le groupe décida d'affronter le gouvernement par la prise en otage du Palais de Justice, qui eut lieu quelques mois après, en novembre 1985. Participèrent à l'assaut Álvaro Fayad, Andrés Almarales ainsi que le commando central du M-19, dont Carlos Pizarro, Antonio Navarro, Iván Marino Ospina et Luis Otero ; à la suite de la prise du Palais de Justice, en 1986, tous sont devenus membres de l'UP (Unión Patriótica), le parti politique du M-19<sup>124</sup>. Tous ses membres furent assassinés entre 1986 et 2002, dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'holocauste de l'UP (Unión Patriótica).

L'une des actions les plus spectaculaires du M-19, qui a inspiré celle du Palais de Justice, fut la prise de l'Ambassade de la République Dominicaine en 1980, lorsqu'un commando de

---

<sup>124</sup> Ricardo Arias Trujillo, « El exterminio de la UP », 14/08/2008, *El Espectador*, disponible à <http://www.elespectador.com/columna-el-exterminio-de-up> (consulté le 07/05/2016).

la guérilla avait retenu en otage des fonctionnaires durant deux mois à l'intérieur du bâtiment. Une négociation sans précédent avait été obtenue ; elle avait notamment abouti à l'exil des combattants du M-19 vers Cuba<sup>125</sup>. C'est ainsi que les guérilleros pensaient que l'assaut du Palais de Justice leur permettrait de gagner plus d'espace politique et de reconnaissance. Mais ils ignoraient le piège qui les attendait.

Il est étrange de revenir à l'année 1982, qui vit le président Belisario Betancur prendre possession d'une Colombie en lambeaux, désarticulée par la violence que généraient les cartels du narcotrafic. Il affirmait alors naïvement que « pendant [son] gouvernement, il ne serait pas versée une seule goutte de sang ! » Pourtant, en sus de la Prise du Palais de Justice, une semaine seulement après les 6 et 7 novembre, alors que le pays se remettait à peine du bouleversement, survint la catastrophe d'Armero. Une sorte d'incertitude régnait dans l'atmosphère, car depuis quelques mois, on parlait de la possibilité d'une éruption du volcan Nevado El Ruiz et d'une fonte des glaces qui descendraient par la rivière Lagunilla. Au pire, ce que l'on craignait, (disaient les médias) c'était une inondation<sup>126</sup>». Le bilan fut la destruction de la ville d'Armero dans sa quasi-totalité, ainsi que celle de nombreux villages de la région.

---

<sup>125</sup> Juan David Correa, *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>126</sup> Alda Mera, « Si no se siente feliz con su vida, lea esta historia sobre Armero » *El País*, 12/11/2015, disponible à <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/si-siente-feliz-con-su-vida-lea-esta-historia-sobre-armero> (consulté le 07/05/2016). (T. d. A.).

#### 1.5.4. Omaira : l'image voilée

Nous avons alors découvert les images aériennes désolées de la ville d'Armero, entièrement détruite et recouverte par la lave du volcan El Ruiz. Lorsqu'un pilote de la Défense Civile annonça au Président Betancur qu'Armero avait disparu de la carte et qu'elle était recouverte de vase, le Président répondit : « *N'exagérez pas !* ». Le lendemain, lorsqu'ils débarquèrent sur place après avoir survolé la zone, le pilote répliqua : « *Monsieur Le Président : vous me croyez maintenant ?* ». Les images laissaient voir une terre préhistorique inhabitée où le temps se serait brutalement arrêté – un paysage apocalyptique. Les corps jaillissaient de la boue en appelant au secours, lorsque nous découvrîmes à la télévision Omaira Sánchez, jeune fille de treize ans emprisonnée dans les décombres de sa maison, coincée entre les corps de sa tante, de son père et d'autres membres de sa famille, dont l'agonie dura soixante heures. Ces images, filmées par le journaliste espagnol Germán Santamaría, deviendraient le symbole mondial de la pire tragédie de ce siècle ayant été provoquée par une éruption volcanique. Durant les longues heures de son agonie, son visage souriant émergeant de la boue, elle lança aux journalistes et aux secouristes des messages d'espoir qui faisaient oublier la dimension du désastre. Sa force et sa lucidité restèrent gravées à jamais dans nos mémoires. Ses images ont fusionné avec celles du Palais de Justice. Pour les enfants que nous étions, la tragédie d'Armero se superposa à celle du Palais de Justice et nous avons cru durant toutes ces années que la destinée violente de notre pays faisait effectivement partie d'une légende dans laquelle nous ne comptons pas, même pas comme témoins potentiels. Nous avons attendu de devenir adultes pour comprendre ce qui était arrivé dans le Palais de Justice, mais l'Histoire ne nous a délivré aucune explication. L'Histoire aussi nous a été arrachée et le conflit a été instrumentalisé. L'oubli fut très rapide, quasi immédiat. Les images se juxtaposaient dans les médias à toute vitesse sans évoquer le Palais de Justice, celui-ci est ainsi devenu une légende mouvante. Régine Robin se réfère aux légendes mouvantes comme à des « formes diverses de l'oublié, changements de rythme et nouveaux airs du temps, très souvent, la mémoire varie, au gré des raisons et des raisons du présent ».<sup>127</sup> En Colombie, les événements d'Armero sont venus recouvrir les événements du Palais de Justice survenus seulement sept jours auparavant. Les deux événements trop rapprochés ont fini par disparaître de notre mémoire.

---

<sup>127</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, *Ibid*, p. 37.

Après la tragédie, les centaines des cadavres furent enterrés dans des fosses communes, les sinistrés furent peu à peu relogés dans les baraquements provisoires de villes voisines. À la suite de l'état d'urgence, les dons nationaux et internationaux pour l'aide aux victimes, s'élevant à des milliards de pesos, s'évanouirent en raison du pillage et de l'incurie gouvernementale. Ainsi, les survivants d'Armero furent livrés à la misère, aux traumatismes psychologiques et à l'abandon du gouvernement qui a fui toutes ses responsabilités à la suite de cette catastrophe. C'est alors qu'Armero fut déclarée Terre Sainte et visitée par le Pape Jean Paul II en 1986, devenant ainsi un lieu de pèlerinage sans temporalité ni habitants. Omaira fut considérée comme une sainte et a accompli depuis toutes ces années des milliers de miracles auprès des gens de la région.



Figure 7 : La tombe d'Omaira est devenu un sanctuaire populaire dans lequel les gens demandent des miracles.

Sans avoir la possibilité de faire partie de notre histoire, l'image d'Omaira fut en réalité le seul souvenir que nous ayons gardé de l'époque de la prise du Palais de Justice. Autour de moi, les gens de ma génération n'arrivent d'ailleurs pas à évoquer des souvenirs précis des 6 et 7 novembre, seulement l'image de la petite fille agonisant dans la boue. Du Palais de Justice nous avons simplement gardé un sentiment de vide et de solitude, et nous n'avons plus jamais osé évoquer cet événement, comme s'il nous était plus confortable de l'oublier pour ainsi éviter de nous forger une identité instable.

Comme l'évoque le réalisateur Rubén Mendoza dans son film *El valle sin sombras*, l'image d'Omaira dans les médias, « fut le symbole parfait pour consolider l'oubli », son



image se superposant non seulement à la catastrophe du Palais de Justice, mais aussi à la tragédie même d'Armero. Le réalisateur évoque le sentiment partagé par tous les spectateurs de l'époque : « la beauté de l'enfant et la douleur de sa souffrance, sa vision et son existence ont été une lumière lors de la catastrophe. Malheureusement la banalisation de son image, le trafic de sa douleur et la facilité de la presse, l'ont convertie aux yeux de beaucoup de survivants d'Armero, en un "bourreau de la douleur" »<sup>128</sup>.

En effet, notre génération vit avec le sentiment que l'image d'Omaira est la seule image qui puisse remonter à la surface de ces deux catastrophes dévastatrices. Le sort des centaines d'autres enfants victimes, blessés, de ceux qui ont succombé dans la vase, des rescapés, ou de ceux qui ont été volés ne nous est jamais parvenu. Personne n'en parlait dans la presse et le sujet s'est peu à peu dilué au fil des années.

---

<sup>128</sup> Extrait de l'entretien avec le réalisateur Rubén Mendoza paru dans *Estereofonica* lors de la sortie du film *El valle sin sombras* en 2015, disponible à <http://www.estereofonica.com/cine/el-valle-sin-sombras-el-documental-sobre-los-30-anos-de-la-desaparicion-de-armero/> (consulté le 07/05/2016). (T. d. A.).

#### 1.5.4.2. Omaira Montoya : une histoire d'oubliés (œuvre Carolina Ariza)

“Mejor la seguridad que la policía”

« Mieux vaut la sécurité que la police »

(*Dicton populaire*)



Figure 8 : Omaira Montoya Henao, bactériologiste, activiste, militante de l'*Ejército de Liberación Nacional ELN*, disparue le 9 septembre 1977. Premier cas officiel de « disparition forcée » en Colombie.

L'historien Carlos Medina Gallego nous raconte dans son article « *Omaira Montoya Henao : Cuarenta años de su desaparición forzada* » (Omaira Montoya Henao : Quarante ans de sa disparition forcée)<sup>129</sup> la chronique de la vie de la première victime de « disparition forcée » reconnue par la justice colombienne. Cet événement survint l'année de ma naissance, en 1977, il y a quarante ans, lorsque les paysans et les travailleurs se préparaient pour la grande grève nationale de septembre 1977. Omaira était bactériologiste et faisait partie des milices urbaines de l'*Ejército de Liberación Nacional* (ELN). Elle, ainsi que tant de gens de sa génération, pensait qu'elle pourrait changer le monde et construire une société plus juste ainsi qu'un meilleur pays. Elle portait en elle des rêves et un sentiment d'empathie envers les opprimés et les marginaux en Colombie. Elle était amoureuse de la vie, nous dit Medina Gallego.

---

<sup>129</sup> Carlos Medina Gallego « Omaira Montoya Henao : Cuarenta años de su desaparición forzada, Docente-Investigador Universidad Nacional de Colombia. Centro de Pensamiento y Seguimiento al Proceso de Paz (CPSPP). Disponible à <https://www.facebook.com/carlos.medinagallego/posts/1390483387732261>, publié le 11/09/2017 (consulté le 13/03/2018).

D'après les différentes versions reconstituées par son entourage, elle avait décidé depuis son jeune âge de faire partie des rangs de la guérilla de l'ELN, suivant ainsi beaucoup de jeunes inspirés par l'exemple du prêtre et révolutionnaire Camilo Torres Restrepo. Avec un véritable engagement, ces jeunes ont décidé de mettre leurs vies au service de la lutte révolutionnaire.

Omaira Montoya Henao et Mauricio Trujillo Uribe, son compagnon, furent pris en otage à Barranquilla le 9 septembre 1977 (27 jours avant ma naissance) alors qu'ils se déplaçaient dans une voiture *simca* (identique à celle que mon père possédait) aux alentours de l'aéroport Ernesto Cortizos à Barranquilla. L'article raconte qu'une fourgonnette du F2 (l'intelligence policière colombienne de l'époque)<sup>130</sup> les a interceptés vers 17h30 et qu'ils sont restés ensemble jusqu'au moment où on les a séparés sur une plage de la localité de Soledad (qui veut dire Solitude). Là, on a perdu la trace d'Omaira et ce fut alors que débuta le cauchemar de sa famille. Mauricio Trujillo fut pris en otage, torturé et amené d'un lieu de réclusion à un autre. Il fut condamné par le Conseil Verbal de Guerre à sept ans de prison pour délit de rébellion. Déjà, à Bogotá, en prison, lorsqu'il fut sûr que sa vie n'était pas en danger, le 23 septembre, il dénonça la disparition d'Omaira. Il signala que les événements survinrent le 9 septembre dans le cadre d'une opération conjointe entre les membres du F2 du Service de la Police de la région d'Atlántico et l'escadron de l'Armée Nationale. Depuis cette date, Omaira demeure introuvable.

Une longue enquête judiciaire a été entamée autour du cas d'Omaira Montoya Henao, qui fut déclarée disparue depuis le jour de sa captivité. Bien que le Ministère de la Justice ait enquêté et établi les responsabilités des officiers de l'Armée Nationale et de la Police Nationale, impliqués dans sa « disparition forcée », ceux-ci ont non seulement bénéficié de l'impunité permise par la jurisprudence militaire et le Ministère de la Justice, mais ils ont de plus été promus, durant le procès pénal militaire et disciplinaire même, ainsi que le confirme le rapport *Huellas y rostros de la desaparicion forzada* (empreintes et visages de la disparition forcée), publié en 2014 par le *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH).

---

<sup>130</sup> Pour plus d'information sur le F2 (devenu DAS, DIJIN et aujourd'hui PUMA) se référer à Juan Carlos Ruiz, « La inteligencia policial en Colombia: una rueda suelta, cada vez más poderosa », publié le 10/03/2013 à <https://www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/3608-la-inteligencia-policial-en-colombia-una-rueda-suelta-cada-vez-mas-poderosa.html> (consulté le 12/03/2018).

Au moment de sa disparition, Omaira avait trente ans et était enceinte de trois mois. Son arrestation et sa disparition surviennent au moment où les mouvements sociaux et populaires se préparent pour commencer la Grève Nationale du 14 septembre 1977 à l'encontre des mesures prises par le gouvernement d'Alfonso López Michelsen, qui ont entraîné de nombreuses révoltes et grèves de travailleurs et de paysans.

Les efforts infatigables de la famille de cette militante de l'ELN se sont essouffés lors de la tentative manquée d'entamer un procès auprès des entités de la Justice Militaire. Deux des gradés impliqués dans sa disparition, le commandant du département de la Police de la région d'Atlántico (lieutenant-colonel Ramírez Gómez) et le capitaine Álvaro Blanco Noriega faisaient office de Juges Militaires.

Les recherches internes à la Police et au Ministère de la Justice conclurent le 4 novembre 1982 que « mademoiselle Omaira Montoya Henao était capturée par des membres de la Police Nationale le 9 septembre et que l'on n'a plus eu de ses nouvelles, c'est-à-dire qu'elle a disparu depuis cette date ». Cette conclusion démontre bien que des membres de la police et de l'armée ont participé à la disparition d'Omaira et Mauricio, mais, en dehors d'avoir révoqué quelques personnes de leur poste, tout fut réduit à des sanctions minimales, comme le paiement de quinze jours de salaire pour le lieutenant García Osorio. Quant au colonel Ramírez Gómez, le Ministère de la Justice déclara prescrite la sanction disciplinaire. Même décision pour le commandant Castañeda Vargas.

Les archives judiciaires d'Omaira furent-elles aussi portées disparues. Le 29 novembre 1988, la Direction Nationale de la Police Judiciaire demanda la réouverture du dossier au siège de l'Atlántico. Malgré le fait que le 10 janvier 1989, la juge de la Police Judiciaire de Barranquilla demanda la réouverture du dossier, cette démarche ne fut pas concluante et aucune suite n'a été donnée, ainsi qu'en témoigne le rapport *Huellas y rostros de la desaparicion forzada* (Empreintes et visages de la disparition forcée). Ce fut la première fois dans l'histoire de la Colombie que cette terminologie de « disparition forcée » fut employée dans le jargon judiciaire. Il faut souligner que *Disparition* ne veut pas dire la même chose en France qu'en Colombie. En France, on parle de *disparition* pour annoncer la mort naturelle d'une personne, c'est alors un synonyme de décès. En Colombie, c'est le synonyme d'une

évaporation, d'une volatilisation, d'une dispersion dans la nature, d'une dissolution dans l'eau de personnes dont les familles cherchent éternellement la trace.

En septembre 1985, la revue *Semana* interviewait le Général Nelson Mejía Henao, juge dans les Forces Militaires, qui répondit avec beaucoup de cynisme que : « Nous sommes dans une « Sale Guerre » (*Guerra sucia*) depuis trente-cinq ans, il y a des méchants, ce pays n'est pas un pays d'anges. Mais soyez sûr que l'institution militaire ne recouvre ni ne cache des abus d'autorité, si elle le faisait, elle serait déjà disparue. Nous commettons des erreurs, c'est indéniable, mais nous sommes impitoyables avec les coupables : nous les punissons ». Pourtant, il n'y eut aucune punition dans le cas d'Omaira comme dans tant des milliers d'autres disparus.

L'impunité a fonctionné de pair avec le recours à la « disparition forcée » en Colombie depuis l'année 1977. Le dernier rapport du CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) *Hasta encontrarlos* (Jusqu'à ce que nous les trouvons) - l'article de Medina Gallego fut écrit en septembre 2017 - recense au moins 2 368 cas de « disparition forcée », directement en rapport avec des agents de l'État. Mais la plupart concluent qu'il n'y a pas d'auteur. Quelques 222 cas sont liés à des actions conjointes entre paramilitaires et agents de l'État. Les enquêteurs affirment que parmi ces 2 331 « disparitions forcées », 1 472 sont liés à des agents de l'Armée Nationale, 653 à des agents de la Police Nationale, 44 à des agents de Sécurité, 25 à des agents de la Marine Nationale, 7 à des agents des Forces Aériennes, parmi tant d'autres (ces chiffres sont repris du journal *Colombia Plural*)<sup>131</sup>.

Espérons que la commission créée dans le cadre de l'Accord de Paix pour la recherche des personnes détenues-disparues commencera à produire des résultats et que les familles de ces personnes puissent enfin, après 40 ans, retrouver leur sommeil.

Entre Omaira Sanchez « l'image voile » et Omaira Montoya Henao « une histoire d'oubliés », j'ai décidé de réaliser une pièce sonore pour invoquer l'étymologie de ce prénom.

---

<sup>131</sup> Paco Gómez Nadal, « De Omaira a Hannier, todos los desaparecidos tienen nombre », *Colombia Plural*, publié le 19/11/2016. Disponible à <https://colombiaplural.com/omaira-hannier-todos-los-desaparecidos-tienen-nombre/> (consultée le 13/03/2018).

La pièce sonore est composée d'une lecture en boucle d'un texte par une comédienne où sont déclinées les différents sens étymologiques de ce prénom dans diverses langues que lorsque nous avons poussée très loin, m'ont conduit au mot « olvido » (oubli), comme suit :

Omaira est un prénom féminin d'origine Arabe qui dérive de Houmayra (petite rousse). D'après son étymologie, Omaira est le féminin d'Omar, qui provient de l'arabe « amara » qui veut dire « longévité » ; certains disent qu'il proviendrait d'Omri en hébreu, roi d'Israël<sup>132</sup> qui signifie « ma vie » et en poussant très loin ces déclinaisons, nous arrivons jusqu'au mot « olvido » (oubli).

Omayma (princesse), Omayera, Omayra, Omarion, Omardini, Omar (calife assassiné par un esclave persan dans la mosquée de Médine v. 581-644), Omri (ma vie), Omane, Oman (*mer*), Omaima (*petite mère*), Omaha (Omaha Beach, la plage la plus sanglante de l'histoire)<sup>133</sup>, Omaelle, Omael, Omae, Oma, Olyvine, Olyvia (olive, olivier), Olyva, Olyrine, Olynda, Olyna, Olymptia, Olympr, Olympie (sanctuaire), Olympias, Olympiade, Olympia (Venus d'Urbino de Titien, *Maja Desnuda* de Goya, tableau de Manet), Olympe (montagne sainte grecque, *ciel*), Olyme, Olyanna, Olyane, Olyana, Olyan, Olya, Olaya (du basque, lieu où est située la forge), Oly, Olwenn, Olwen, Olwann, Olwann, Olvido (oubli, oblata, *hostia*, offrir à dieu), Olva, Oublier (du latin *oblitare*, ne plus penser à quelque chose ; *oblinere*, couvrir d'enduit, raturer, effacer).

---

<sup>132</sup> Selon la Bible, Omri était d'abord général du roi Éla mais, ayant appris, pendant le siège de Gebbéthon, que Zimri venait d'assassiner ce prince et de s'emparer du royaume d'Israël, il se fit proclamer roi lui-même, marcha contre l'usurpateur et l'obligea à s'immoler dans son palais. Il eut encore un autre compétiteur, Tibni, qui lui disputa quatre ans la couronne, mais celui-ci s'étant aussi fait assassiner par Zimri, Omri resta seul possesseur de la souveraineté. Il régna douze ans, qu'on situe entre -885 et -874.

<sup>133</sup> « OMAHA » est en réalité un nom de code, aujourd'hui entré dans la légende, pour désigner les plages de trois villages paisibles : Vierville-sur-Mer, Colleville-sur-Mer et Saint-Laurent-sur-mer, où se déroula l'épisode le plus tragique du débarquement allié en Normandie le 6 juin 1944 - environ 3000 soldats furent tués ce jour-là.

### 1.5.5. L'Histoire corrompue

Le *Fondo para la Reconstrucción Resurgir* est une entité créée par le gouvernement face à l'état d'urgence pour subvenir aux besoins des victimes. Dotée d'un fonds d'une valeur initiale de 52 milliards de pesos (équivalent aujourd'hui à 1,5 millions d'euros), elle fut liquidée deux ans après sa création en raison des procès intentés à son encontre pour mauvaise gestion et violation des droits des centaines des victimes de la catastrophe. Le journaliste Edwin Díaz Palma dénonce ainsi la situation dans un article paru dans son blog en 2005 :

« *Resurgir* avait fourni un chiffre global de 16 milliards 768 millions de pesos, dépensés dans des investissements destinés à la reconstruction d'Armero. Cette somme, répartie sur ses deux années d'existence (7 milliards 500 millions de pesos et 9 milliards 300 millions de pesos) montre un détournement financier de 35 milliards 252 millions pesos, qui équivaut au 67,3 % du budget total du fonds d'aide *Resurgir*<sup>134</sup>. »

Les démarches bureaucratiques étaient absurdes pour les victimes qui ne possédaient plus les documents nécessaires pour démontrer l'authenticité de leurs demandes. Des centaines de prétendues victimes se sont vues inscrites sur les listes de demandeurs et ont bénéficié rapidement d'aides, tandis que les « vraies » victimes repartaient démoralisées et en colère face à l'impossibilité de voir aboutir leurs démarches. *Resurgir* est devenu le lieu où les espoirs se sont enfuis et volatilisés. Gustavo Quiñones, ancien maire d'Armero-Guayabal et survivant de la tragédie a pu ainsi déclarer que « la coopération et la solidarité internationale ont été telles, que le pays n'a pas su les gérer ». L'entité devait faciliter les démarches pour les victimes, mettre en place des journées de santé physique et psychique, développer des programmes de soutien aux microentreprises, et œuvrer à la reconstruction urbaine de la ville d'Armero. Mais rien de tout cela n'est jamais parvenu à Armero ni à ses habitants. Le directeur du fonds, sans avoir jamais rendu des comptes sur l'ampleur du détournement, est devenu par la suite ambassadeur au Venezuela et propriétaire de l'une des entreprises de construction les plus importantes du pays. Ainsi, les victimes, leur mémoire et la reconstruction de leur ville se sont ajoutées aux projets non réalisés par les entités corrompues en place. Sans aucune reconnaissance de la part du gouvernement, les habitants d'Armero ont survécu ces trente dernières années dans la solitude et l'abandon, sans aucune possibilité de récupérer leurs biens, de réparer leur mémoire, ni même de construire un lieu de commémoration pour pleurer leurs morts.

---

<sup>134</sup> Edwin Díaz Palma, « Del blanco del algodón, el gris de las cenizas al negro del futuro », 05/12/2009, disponible à <http://lalupaopinion.blogspot.fr/2009/12/reportaje-especial-del-blanco-del.html#more> (consulté le 02/08/2016). (T. d. A.).

La construction d'un musée de la Mémoire d'Armero fut envisagée, mais se transforma finalement en un projet peu réaliste. Cette construction aurait sans doute permis d'initier un processus de deuil et d'apaiser les consciences. Elle aurait aussi contribué à redonner de la dignité aux victimes de la catastrophe, privées de reconnaissance pendant trente ans. Pour Francisco González, elle constitue une étape indispensable, pour laquelle il milite depuis la catastrophe.

« La construction d'un Musée de la Mémoire d'Armero serait un moyen pour éveiller la mémoire historique des jeunes générations. Éviter que cet événement ne tombe dans l'oubli permettrait aussi de reconstruire un territoire, non pas physique, mais "mémoriel" et historique. L'idée de la construction de ce Musée de la Mémoire et des Catastrophes Naturelles (...) impliquerait en quelque sorte l'acceptation de la catastrophe naturelle comme un événement politique, ce qui engage en même temps la responsabilité des pouvoirs politiques dans la catastrophe. Mais ceci n'est pas prêt d'arriver dans l'histoire de notre pays<sup>135</sup>. »

Si les pouvoirs politiques n'ont pas la volonté d'écrire leur histoire, car elle est honteuse et compromettante, leur stratégie consiste à imposer alors le silence à la parole, et à refuser l'écriture comme forme de reconstruction mémorielle. Ainsi les ruines d'Armero sont devenues poussière et la végétation tropicale a pris le dessus. La Terre Sainte qu'est Armero est devenue un lieu de pâturage pour les vaches qui se nourrissent de l'herbe qui pousse sur l'histoire enfouie de la ville. Entre-temps, nous en avons conclu que l'État, au lieu de se soucier de la construction de la mémoire et permettre de constituer une historicité, a plutôt cherché à effacer toute trace des ces événements.

---

<sup>135</sup> « Entrevista de Daniel Salamanca avec Francisco González, *Armero*, l'épitaphe de la ville blanche », Revista *Arcadia*, 23/10/2015/. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresas/reportaje/articulo/francisco-gonzalez-recuerda-30-anos-tragedia-armero/44628> (consulté le 03/08/2016). (T. d. A.).



### 1.5.6. Celui qui ne connaît pas l'Histoire est condamné à la revivre

Si deux précédentes éruptions du volcan eurent lieu en 1595 et en 1845, pourquoi la ville fut ainsi reconstruite à nouveau dans une zone à haut risque ? Pourquoi, lorsque certains responsables politiques de la région et chercheurs ont exprimé leur profonde inquiétude, lorsque certains articles évoquaient ce danger potentiel, lorsque des photographes avaient enregistré le volcan dont l'activité croissait, personne n'a-t-il voulu rien entendre ? Bien au contraire, beaucoup furent discrédités par un gouvernement assoupi. La catastrophe a été en partie la conséquence d'une désinformation qui a éloigné les habitants d'une prise de conscience du danger imminent. Lorsqu'un nuage de cendres est tombé sur la ville à partir de quinze heures le 13 novembre 1985, et face aux informations plutôt rassurantes que les autorités diffusaient à la radio, les cinquante-mille habitants de la ville sont allés se coucher sans se douter une seconde que la mort se rapprochait.

Le désastre s'est produit trois fois dans l'histoire en 1595, en 1845 et en 1985, et en l'espace de ces trois cent quatre-vingt-dix ans, la mémoire a visiblement été effacée à trois reprises. Comme si l'oubli était un marqueur de notre identité. Pourtant, l'éruption survenue le 12 mars 1595, à l'époque de la colonisation – restée pratiquement inconnue jusqu'en 1985 – fut documentée par le franciscain Fray Pedro Simón dans sa chronique *Las Noticias Historiales*. Comme l'écrit le géologue Jairo Mojica Corzo dans son article « Armero : quatre tragédies au même endroit dans les derniers neuf cents ans », le religieux Pedro Simón arriva en Colombie en 1606, ce qui prouve qu'il n'a pas été témoin de l'éruption, mais que grâce à des sources antérieures, il fut en mesure de l'incorporer dans ses chroniques. Au sujet d'Armero, Fray Pedro Simón décrit ainsi la violence de la coulée dans *Las Noticias Historiales* :

« La crue de la Lagunilla a été plus importante que celle de la rivière Guali ; sa violence fut telle qu'à l'embouchure entre les deux montagnes, pour sortir vers la vallée, elle a jeté sur une demi-lieue beaucoup de fragments de pitons carrés. Mais la chute était si violente que par la force de l'accélération, les fragments avaient l'air ronds, et parmi eux il y en avait un plus grand qu'un quart de maison<sup>136</sup> ».

---

<sup>136</sup> Jairo Mojica Corzo, « Armero : cuatro tragedias en el mismo sitio en los últimos 900 años », dans *pulzo.com*, disponible à <http://www.pulzo.com/opinion/armero-cuatro-tragedias-en-el-mismo-sitio-en-los-ultimos-900-anos/412476> (consulté le 04/08/2016).

La citation originale de Fray Pedro Simón dans ses chroniques *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales* écrite dans un espagnol ancien était : “Fue más notable esta creciente que en el río Guali, en la Lagunilla, cuya furia fue tal que desde donde desemboca por entre las dos sierras para salir al llano arrojó por media legua muchos peñascos cuadrados, en que se echó de ver su furia más que si fueran redondos, y entre ellos un mayor que un cuarto de casa”. (T. d. A.).

« L'eau a commencé à sortir aussi épaisse que la largeur de deux bœufs. La crue de la rivière Guali perdure encore aujourd'hui, cette rivière inonde les fondations de la ville de Mariquita dans laquelle une autre rivière appelée Lagunilla coule plus au sud. Les deux proviennent de la neige qui fond de cette montagne, et elles coulaient tellement chargées de cendres qu'elles ressemblaient davantage à de la mélasse cendré qu'à de l'eau. Elles sont sorties toutes les deux de leurs lits, laissant les terres où elles se déversaient tellement brûlées que des années plus tard, celles-ci ne produisaient toujours rien<sup>137</sup>. »

On imagine par cette description que la magnitude de la coulée entraînée par l'éruption fut similaire voire même plus importante que celle de 1985. On en déduit aussi que c'est en raison de la fonte des neiges causée par la descente de la lave que les rivières ont débordé et emporté sur leur chemin d'immenses débris et roches ayant tout détruit sur leur passage. Et que les terres furent dévastées de la même façon qu'en 1985. Cela dit, à l'époque de ce récit, les terres étaient très peu habitées. L'écrivain Gardezabal évoquait inlassablement les notes de Fray Pedro Simón dans des articles de presse dont les parutions ont précédé l'année 1985, mais les commentateurs disaient à son sujet que « le chroniqueur des Indes était un narrateur fantasque, qui confondait l'histoire et la fiction »<sup>138</sup>.

Jairo Mojica Corzo évoque aussi dans son article la catastrophe survenue le 19 février 1845. Elle fut décrite par le Colonel Joaquín Acosta, un militaire amateur de sciences naturelles qui entretenait une correspondance à ce moment là avec des scientifiques membres de l'Académie de Sciences de France. De cet événement existent aussi deux autres narrations, l'une de Don José Manuel Restrepo, ami personnel du Libérateur Simón Bolívar, et l'autre de l'historien Gustavo Arboleda, toutes les deux complétant la chronique du Colonel Acosta. Elles s'accordent sur le fait que l'événement fut dû à des mouvements tectoniques et à l'effondrement des glaciers de la montagne, mais n'établirent pas de relation directe avec le volcan Ruiz.

---

<sup>137</sup> La citation originale de Fray Pedro Simón dans ses chroniques *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales* écrit dans un espagnol ancien était : “[L]a poca agua comenzó a salir tanta como grueso de dos bueyes, que dura hasta oy con que creció en aguas el río de guali que es el que riega los cimientos de la ciudad de mariquita el qual otro su compañero que corre mas al sur que llaman el de la lagunilla y se originan ambos de la nieve que se derrite deste cerro, corrian tan quajados de ceniza que mas parecían mazamorra\* de cernada que agua. Salieron ambos de madre, dejando la tierra por donde se derramaron tan quemada que en muchos años después no producía.”

\*La mazamorra est un plat populaire très épais à base de maïs. (N. d. T.)

Archive numérique de la Bibliothèque Nationale de Colombie. Disponible à <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/30-anios-de-armero-los-antecedentes-de-un-desastre> (consulté le 05/08/2016). (T. d. A.).

<sup>138</sup> Gustavo Álvarez Gardezabal, *Los sordos ya no hablan*, Bogotá : Plaza & Janés, 1991, p. 11. (T. d. A.).

Ces archives écrites sont conservées à la Bibliothèque Nationale de Bogotá et sont d'une valeur inestimable ; pourtant, avant la catastrophe de 1985, ces documents n'étaient connus que de quelques experts. L'écrivain Gardezabal avait fait d'innombrables recherches durant les années ayant précédé la catastrophe, à partir desquelles il écrivit *Los sordos ya no hablan* (Les sourds ne parlent plus), un livre de fiction qui entremêle aussi bien des recherches scientifiques et historiques que des témoignages de personnes dont il était proche avant la catastrophe. Les *Noticias historiales* sont composées de trois volumes dont seul le premier parut en 1627 à Cuenca en Équateur, un an avant la mort de l'auteur, et seul un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Nationale de Bogotá. Cette première partie ne fut rééditée qu'en 1882 par l'historien Medardo Rivas à partir de l'édition de Cuenca. L'auteur écrit dans sa préface que « les deux autres exemplaires manuscrits demeurent inédits et gisent oubliés dans la Bibliothèque Nationale de Bogotá, exposés à la brutalité des révolutions, à ce qu'un incendie ou un quelconque accident les détruise, nous réduisant ainsi au risque de perdre un immense trésor, dont la postérité nous demandera des comptes<sup>139</sup> ». Les seconde et troisième parties furent finalement publiées en quatre volumes par Medardo Rivas en 1892 à partir des manuscrits conservés aussi dans la Bibliothèque Nationale à Bogotá. On en conclut donc qu'il s'agit d'un problème de transmission, mais aussi que les textes furent pratiquement inaccessibles pendant près de 300 ans. Gardezabal comme Correa pensent que les habitants d'Armero étaient non seulement mal informés, mais aussi complètement incrédules. Aucun de leurs interlocuteurs n'a été assez pertinent ni assez puissant pour les convaincre qui fallait abandonner leur terres, et ils préféreraient certainement mourir enterrés avec leurs biens et tout ce qu'ils avaient construit que de partir. Car ils savaient que s'ils partaient, personne ne les aiderait à recommencer une nouvelle vie. Ils savaient que le gouvernement ne pourrait pas prendre en charge l'évacuation de trente mille personnes, ni leur relogement, ni leur santé, ni leur éducation. C'était un problème démesuré pour un gouvernement impuissant qui se débattait avant tout pour limiter les ravages de la violence. C'est sans doute pour cette raison que le gouvernement central n'a jamais demandé d'évacuer la ville. La Colombie n'avait pas non plus connu une catastrophe de telle ampleur et personne ne parvenait à se l'imaginer. La transmission de l'histoire écrite par Fray Pedro Simón il y a presque 400 ans, n'a jamais intéressé les instances politiques. Lorsque ce dernier raconte qu'un événement de même nature est survenu sur le territoire des Indiens où a été ensuite construite la ville d'Armero, cette histoire, bien que spectaculaire, concerne ces populations toujours reléguées au second

---

<sup>139</sup> L'archive de *Las Noticias historiales* est disponible à <https://archive.org/stream/tierrafirmeindias01simbrich#page/n9/mode/2up> (consultée le 04/08/2016). (T. d. A.).

plan dans l'Histoire. Comme cette histoire ne contenait pas de héros, n'était pas glorieuse et ne possédait pas de batailles mettant en scène des vainqueurs et des vaincus et pouvant contribuer à la construction d'un récit républicain et nationaliste, elle fut simplement écartée de l'historiographie. Aussi, celle-ci concernait une terre lointaine qui s'appelait Cartago (avant de devenir Armero), et les Indiens, qui furent considérés un peuple sans écriture et donc sans intérêt pour l'historiographie moderne.

Cette histoire aurait pourtant pu être rapportée par la tradition orale aux gens de la région depuis l'époque de la colonisation, mais la mémoire orale relève d'un vrai désir de transmission du savoir et d'une organisation dans laquelle on se charge de désigner une personne responsable de la transmission, se devant d'assurer le passage d'une génération à l'autre. Comme la société a rompu cette chaîne, et aucune institution n'a pris en charge la traduction de cette histoire, les savoirs des Indiens se sont vus relégués au statut des légendes.

Dans son article *La tradition orale comme source historique* Jan Szemiński parle de la destruction des institutions gardiennes des traditions orales quechuas<sup>140</sup>, déplorée au moins une fois par an pour célébrer la geste des ancêtres. C'est là l'une des causes « du fait que l'historien spécialiste des Andes centrales d'avant la conquête espagnole ne dispose que de témoignages traduits et rédigés par des auteurs écrivant pour un public de lecteurs hispanophones et catholiques »<sup>141</sup>. C'est la raison pour laquelle, nous dit l'auteur, les historiens ont quasiment abandonné l'étude des chroniques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en tant que sources de l'histoire de l'Empire inca. Elles ont été au mieux utilisées pour illustrer certains phénomènes, mais elles ne sont jamais travaillées pour élaborer des modèles d'histoire andine. Pourtant, hors des Andes, Szemiński remarque que « l'histoire orale est acceptée comme une source à part entière, en Asie, en Afrique et même en Europe, dont la profondeur historique de sa transmission dépasse facilement le millier d'années avant d'avoir été couchée par écrit ».

« La justification d'un tel refus de considérer la tradition orale comme une source historique repose, dans le cas de l'histoire inca, sur le consensus suivant : ce qui nous apparaît comme une tradition orale andine et inca ne serait en fait que le reflet du présent de ses porteurs – hispaniques ou hispanisés – et non celui du passé lui-même. Pour rendre compte de cette

---

<sup>140</sup> Jan Szemiński, « La tradition orale comme source historique. Le *Livre II* du Ophir de España de Fernando de Montesinos », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, février 2006, p. 299-336, Disponible à <https://www.cairn.info/publications-de-Szemin%C2%B4ski-Jan--27959.htm> (consulté le 03/03/2018).

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 299

situation, on a forgé l'expression d'« histoire mythique » (*mythistory*) : et, aux yeux de ces chercheurs, ce qui paraît historique ne peut en réalité pas l'être, ou, en tout cas, ne donnerait toujours accès qu'à une vision occidentale ou occidentalisée de l'histoire, et jamais à une conception andine de celle-ci, puisque les populations andines n'ont pas eu de théorie de l'histoire. En outre, dans les Andes, l'inexistence – ou la faible diffusion – de l'écriture, l'inépuisable discussion sur la possibilité pour les khipus (quipus)<sup>142</sup> de transmettre des récits et pas seulement des comptabilités, et le complet oubli du fait que les savoirs, le pouvoir comme les divinités se transmettaient au même titre que la terre et les droits sur l'eau, tout cela explique notre inertie, et cette paresse. On admet seulement que les témoignages des informateurs qui connurent les souverains incas et rapportés par les chroniqueurs, s'ils peuvent être véridiques, sont déjà le résultat d'une opération de sélection effectuée par ceux-là, conformément aux règles de l'histoire mythique andine, et le fait d'une relecture déformante – car occidentalisée – de l'histoire andine. »<sup>143</sup>

Mais à Armero, même la légende s'est perdue dans le temps. Comme si cette mémoire latente avait eu besoin de s'éteindre à de nombreuses reprises et n'avait été réactivée qu'au moment des nouvelles éruptions. Comme si la ville avait besoin d'exister toujours au même endroit, et qu'elle avait besoin de disparaître plusieurs fois. Comme si le volcan toujours prêt à entrer en éruption, avec ses couches géologiques, ses montées et coulées, son alternance entre incandescence et extinction, était une métaphore de la mémoire des habitants de la Colombie.

---

<sup>142</sup> « Les quipus sont des livres mémoriaux, ou registres faits de fils, où les différents nœuds et les différentes couleurs signifient diverses choses. Il est incroyable ce à quoi ils parviennent de cette manière, car tout ce que les livres peuvent contenir d'histoires, de lois et de cérémonies, ainsi que de comptes de négoce, les quipus y suppléent, d'une manière aussi efficace qu'admirable. » Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan de las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas y animales dellas, y los ritos y ceremonias, leyes y gobierno de los indios*, édition établie par Edmundo O'Gorman, Mexico, Fondo de Cultura Económica, [1590] 1979, Livre VI, chap. 8, pp. 290-291.

<sup>143</sup> Jan Szemiński, « La tradition orale comme source historique », *op. cit.*

### 1.5.7. Réminiscence du minuscule fragment de l'Histoire

En incluant l'éruption de 1985, les faits montrent que ces trois catastrophes furent enregistrées, décrites et tracées dans l'histoire, mais déconnectées entre elles pour des raisons inconnues. Mais Mojica Corzo va encore plus loin en nous faisant part d'une étonnante découverte faite en 1986 par des géologues de l'Université du Tolima : il s'agit d'un vase ornamental cérémonial datant de 1160±60 apr. J.-C.<sup>144</sup> Des recherches ont montré que le vase appartenait à la culture indigène Panche-Pijao-Pantágoros qui aurait résisté inlassablement à la colonisation espagnole. Dans le vase se trouvent incrustées les strates d'au moins quatre désastres produits par les flux de décombres vers 1160, en 1595, 1845 et 1985. Le vase est une preuve tangible, aussi minime soit-elle, de plusieurs histoires qui finissent par refaire surface.

Par les particules qui se sont agglomérées dans le vase l'on apprend une histoire très lointaine, fascinante et cyclique, qui est non seulement celle des catastrophes, mais aussi celle des peuples indiens exterminés, de leur culture et de leurs rites ancestraux. L'histoire de la dernière éruption du Nevado El Ruiz ainsi que les dégâts humains causés par celle-ci, apparaissent alors minuscules dans cette échelle de temps que nous est donnée par ce vase datant d'il y a neuf cents ans. La relation entre ce vase et les preuves tangibles de l'Histoire que celui-ci nous offre, permettent de visualiser une infinité de détails à court, moyen et long terme. Ce vase constitué uniquement de terre et des sédiments (des particules infimes) nous parle de l'origine des peuples indiens, de leur extermination, de l'évolution des sols géologiques, de l'économie et de la *technè* de ces peuples. Elle nous montre aussi la fragilité des hommes et des différentes cultures qui se sont retrouvés dispersés sur ce territoire avec leurs biens, et qui ont été absorbés et réabsorbés par les cycles du volcan. Ce petit fragment de vase est une image inestimable, une preuve latente qui nous ouvre la possibilité d'écrire différentes histoires de ce territoire dévasté à plusieurs reprises. Il nous permet aussi de relier ces histoires entre elles, de les comprendre et enfin de nous les approprier pour pouvoir en faire un objet de transmission.

---

<sup>144</sup> Jairo Mojica Corzo. « Armero : cuatro tragedias en el mismo sitio en los últimos 900 años », *Ibid.*

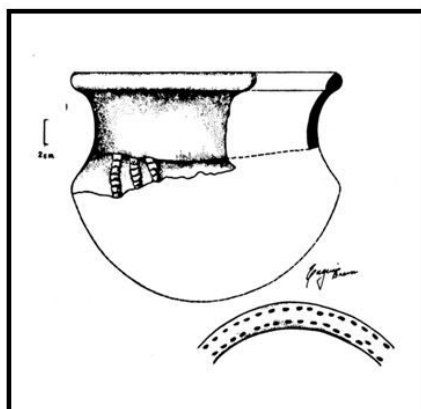


Figure 9 : Dessin de la reconstitution du vase indigène Panche-Pijao-Pantágoros retrouvé en 1986 dans la rivière Santo Domingo près du Nevado El Ruiz.<sup>145</sup>

Le cinéaste chilien Patricio Guzmán parle dans son film *Le bouton de nacre* de la relation entre un minuscule bouton de nacre retrouvé dans l’océan et la disparition des peuples de la Patagonie. Ce bouton, aussi banal et dérisoire qu’il paraisse, est « le seul vestige d’une vie humaine [du génocide de la dictature au Chili], le dernier témoin de l’horreur, découvert incrusté dans un sédiment de coquillages, sur de la ferraille immergée depuis quarante ans, au large des côtes chiliennes<sup>146</sup> ».

À partir de cette preuve minuscule, le cinéaste essaie de reconstituer l’histoire violente de son pays, le Chili, et de la relier au cosmos. Comme s’il existait une continuelle communication entre l’histoire et le cosmos, capable de cristalliser à partir de la mémoire de l’eau. Son hypothèse consiste à dire que les particules d’eau possèdent aujourd’hui la mémoire des peuples indiens disparus de la Patagonie ainsi que celle des disparus jetés à la mer pendant la dictature. L’écrivain Raul Zúrita interviewé dans son film affirme que « si l’eau à une mémoire, elle se souviendra de ces faits ». Comme si cette histoire, au travers de l’eau, se retrouvait dispersée dans le cosmos, à l’intérieur d’étoiles filantes datant d’il y a des millions d’années. Ce regard sur toute l’Histoire d’un pays révélée par un bouton de nacre, à l’instar de ce qui se produit avec le vase indigène Panche-Pijao-Pantágoros, donne une échelle temporelle relative à ces pays témoins non seulement d’une histoire violente, mais d’une succession d’histoires violentes qui viennent se concrétiser dans cette trouvaille, minuscule

<sup>145</sup> Le dessin est reproduit dans l’article de Jairo Mojica Corzo. « Armero : cuatro tragedias en el mismo sitio en los últimos 900 años », *Ibid.*

<sup>146</sup> Cécile Mury, « Le Bouton de nacre », *Télérama*, 28/10/2015, disponible à <http://www.telerama.fr/cinema/films/le-bouton-de-nacre,498714.php> (consulté le 07/06/2016).

fragment dans cette ligne historiographique du temps, permettant de lier ensemble toute la narration dont nous sommes les spectateurs. Benjamin l'a ainsi exprimé :

« Par rapport à l'Histoire de la vie organique, dit un biologiste moderne, les misérables cinquante millénaires de l'Homo sapiens représentent à peu près deux secondes au terme d'une journée de vingt-quatre heures. L'Histoire de l'humanité civilisée tout entière occuperait, à cette échelle, un cinquième de la dernière seconde de la dernière heure. Le temps présent qui, en tant que modèle du temps messianique, englobe en un immense condensat toute l'Histoire de toute l'humanité, coïncide au cheveu près avec la figure que représente l'Histoire de l'humanité dans l'univers. »<sup>147</sup>

Le metteur en scène italien Romeo Castellucci dans sa pièce *Le sacre du printemps* aborde aussi cette idée d'une Histoire entrevue à travers les particules minuscules de potasse. Une Histoire qui aurait été réabsorbée par les particules de la terre à partir des os de bœuf (et l'on fait immédiatement l'analogie avec les corps humains d'Armero ensevelis dans la terre), et qui contiendrait un élément indispensable à la vie et à l'alimentation des hommes : la potasse. Sans ce nutriment indispensable qu'est le potassium, contenu majoritairement dans les os, la terre ne serait pas assez riche en substances alcalines pour produire des végétaux. Sans quoi l'homme ne pourrait pas exister sur Terre. Les particules de potasse réabsorbées par la terre contiendraient donc l'Histoire de l'humanité. Tant le regard de Castellucci que celui de Patricio Guzmán nous donnent une vision cosmogonique de l'Histoire. Dans le cas des coulées du volcan El Ruiz, les sédiments humains allaient eux-aussi faire partie des milliers de particules de poussière du vase indigène Panche-Pijao-Pantágoros, contenant en lui des informations immenses sur notre lointaine Histoire – Histoire dont nous ne possédons que les pistes infimes qu'elle nous donne à « lire ». Le reste de la mémoire d'Armero serait conservée dans les particules de cette terre qui laisse voir aujourd'hui une profonde désolation. Une ancienne habitante d'Armero, révoltée par le non-respect de ce lieu aujourd'hui exploité par l'agriculture, déclare crûment : « l'engrais de ces cultures et les prairies de ces vaches, ce sont nos morts »<sup>148</sup>. Ce lieu devrait reposer comme lieu de mémoire, mais il est bafoué par l'incompétence des pouvoirs publics que se refusent à donner une place à la mémoire et à l'Histoire.

À propos d'une compréhension de ce qui allait se passer à Armero, il est intéressant de citer Jean-Luc Nancy parlant de la clairvoyance de Freud dans son texte *Malaise dans la*

---

<sup>147</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, trad. Olivier Mannoni, Paris : Payot & Rivages, 2013, thèse XVIII, p. 81.

<sup>148</sup> Interview extraite du film *El valle sin sombras* de Rubén Mendoza, Día Fragma Fábrica de Películas / Daniel García Cargo Producciones, 2015. (T. d. A.).



*civilisation* et de sa vertu d'anticipation des pouvoirs destructeurs des hommes. Dans celui-ci, Freud constate que l'humanité est en mesure de se détruire grâce à sa maîtrise des forces naturelles<sup>149</sup>. Ainsi, Nancy nous met en garde : « nous devons savoir que l'anticipation visionnaire ou divinatoire n'existe pas. Ce qui paraît après coup anticipé a seulement été bien vu sur le moment. Il ne s'agit pas de pessimisme, mais de clairvoyance.<sup>150</sup> » Comme il ne s'agit pas non plus de répéter incessamment l'histoire et ses erreurs, cette clairvoyance associée à une certaine connaissance de l'Histoire, auraient permis aux habitants d'Armero de ne pas se laisser surprendre dans leur sommeil par la catastrophe annoncée.

---

<sup>149</sup> « La question du destin de l'espèce humaine me semble être celle de savoir si et dans quelle mesure le développement de sa civilisation réussira à maîtriser la perturbation de la vie commune par la pulsion humaine d'agression et d'autodestruction. A cet égard l'époque actuelle offre sans doute un intérêt particulier. Les hommes ont poussé la maîtrise des forces naturelles à un point tel qu'il leur est désormais facile avec leur aide de s'éradiquer entre eux jusqu'au dernier ». Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, dans *Gesammelte Werke*, vol. 14, London: Imago Publishing, 1972, p. 506. Traduit par Jean-Luc Nancy dans *L'équivalence des catastrophes : d'après Fukushima*, p. 33-34.

<sup>150</sup> Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes : après Fukushima*, Paris : Galilée, 2012, p. 38.

### 1.5.8. Le récit impossible

Bien que l'État ne puisse être jugé pour avoir causé la catastrophe d'Armero, il devrait être jugé pour le manque de prévention et la désinformation qu'il a suscités, ainsi que pour sa gestion de l'après-catastrophe : pour la gestion des aides destinées à Armero, qui ne sont jamais parvenues aux victimes. Il devrait être jugé pour ne pas avoir protégé les survivants, pour ne pas leur avoir fourni un moyen de recommencer une vie digne et de se projeter dans l'avenir. Pour les vêtements qui arrivaient déchirés, les chaussures dépareillées. Les maisons de fortune construites par *Resurgir* étaient misérables, et furent seulement attribuées à des familles nombreuses (alors même que les familles avaient été démembrées). Les habitations ne possédaient pas de services publics, elles n'étaient ni finies ni habitables et ont été attribuées selon des critères qui ne correspondaient pas à la réalité des faits. Des années après, les campements d'urgence hébergeaient encore des survivants dans la misère et l'abandon. Le pillage des maisons qui avaient été détruites pendant la catastrophe commença sous les yeux des instances publiques et fut perpétré par des membres de la police, de la Croix Rouge et de la Garde Civile. Des témoignages choquants rapportent que de nombreux survivants et blessés auraient été vaccinés contre la gangrène, et qu'ils seraient morts quelques semaines après à cause de vaccins périmés ayant ainsi infecté les survivants. Les assurances, qui avaient assuré la majorité des habitants de la région connue pour être une zone volcanique, ont fui leurs responsabilités en prétextant qu'il s'agissait d'une crue, et non d'une « éruption volcanique », telle que stipulée dans les contrats. L'État n'a même pas tenté un plan pour relancer l'économie dans la région, qui aujourd'hui encore demeure dévastée. Enfin, de nombreuses entités gouvernementales et de nombreux fonctionnaires ont tiré profit de la catastrophe et n'ont jamais été poursuivis par la justice. La corruption a piétiné toute forme d'humanité. L'État a étouffé les problèmes, ignoré les demandes des familles et attendu que les gens sombrent dans le désespoir et oublient l'horreur qui a suivi la catastrophe. Les habitants encore aujourd'hui portent en eux une lourde tristesse et tentent de faire entendre leur voix, d'intenter un procès contre l'État fantôme qui les a abandonnés, bafoués et a été complice des pires atrocités. En 2015, le fondateur de la fondation *Armando Armero*, Francisco González, écrivait encore des lettres au président Santos pour demander d'accéder aux archives de l'*Instituto de Bienestar Familiar* (ICBF) (Institut de Protection Familiale), aux registres aéroportuaires des années qui ont suivi la tragédie, aux archives des notaires, à celles du Registre National et des hôpitaux pour essayer d'éclaircir le sort des enfants qui ont été donnés à l'adoption. Ainsi González exprima en 2015 son désespoir en soulignant la

responsabilité du président Betancur de la mauvaise gestion de l'après-catastrophe :

« L'État n'a jamais fait un recensement de survivants. Nous-mêmes nous ne pouvons pas dire combien sont morts, entre autres, car le gouvernement du président Belisario Betancur non seulement militarisa le Palais de Justice avec la Prise du M-19, mais décida aussi de mettre un maire militaire à Armero pour contrôler le chaos qui succéda à la tragédie. Ce maire décida d'enterrer nos proches dans des fosses communes. Ainsi, nous n'avons jamais pu compter les morts ni faire le deuil comme nous l'aurions souhaité. Pour résumer, il n'y a pas eu de recensement des morts, des vivants, des blessés ou des indemnes. Il faut se rappeler, en plus, que des dizaines des personnes sans scrupules se sont fait passer pour des habitants d'Armero pour avoir accès aux bénéfices annoncés par le gouvernement.<sup>151</sup> »

Maurice Blanchot parle du désastre comme d'une défaillance de l'écriture, donc de la mémoire : « Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire) »<sup>152</sup>. Lui faisant écho, Primo Levi parle de son expérience dans le camp d'Auschwitz comme d'une expérience qui ne peut pas être racontée. Et cela à cause de l'ampleur du désastre, mais aussi de cette force surpuissante du nazisme qui a caché et effacé toutes les traces qui pouvaient réveiller la mémoire et la rendre tangible.

Le journaliste Lucas Ospina dans son article « Juger Belisario Betancur, juger un président »<sup>153</sup> parle de la responsabilité politique directe de Belisario Betancur dans la tragédie du Palais de Justice. Il met en lumière le plus grand *non-dit* de notre histoire contemporaine : à qui incombe la responsabilité de la tragédie ? En Colombie, ni la justice ni les journalistes n'ont jamais nommé les vrais responsables des événements tragiques, ni jugé un président. Ospina constate alors qu'en Colombie l'on va jusqu'à juger un ministre ou un secrétaire général de la présidence, mais que les présidents sont toujours protégés à ce niveau, car « si l'on juge l'un, ils vont tous finir par être jugés », ce qui remettrait en cause notre démocratie. Ainsi, le journaliste évoque la déclaration paternaliste que le président a faite à la télévision en direct le soir du 7 novembre : « ce soir Belisario Betancur a qualifié la prise du Palais de Justice par le M-19 comme un acte « inhumain, délirant et loin d'être spectaculaire », et a constaté que ce genre d'actions, paradoxalement, étaient utiles pour

---

<sup>151</sup> « El Estado tiene responsabilidad en la tragedia de Armero », entretien de Cecilia Orozco Tascón avec Francisco González, *El Espectador*, 05/11/2015, disponible à <http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/el-estado-tiene-responsabilidad-tragedia-de-armero-articulo-597771> (consulté le 18/08/2016). (T. d. A.).

<sup>152</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, p. 58.

<sup>153</sup> Lucas Ospina, « Juzgar a Belisario Betancur, juzgar a un presidente », 02/02/2012, *La silla vacía*, disponible à <http://lasillavacia.com/elblogueo/lospina/31091/juzgar-belisario-betancur-juzgar-un-presidente> (consulté le 03/08/2016). (T. d. A.).

montrer la force des institutions, et pour affirmer que notre patrie condamne les extrémismes ».

Le journaliste Ospina souligne que Betancur évoque dans ce discours, à la suite de la prise et la reprise du Palais de Justice, l'un des acteurs du combat, la guérilla, mais évite d'élargir sa critique aux autres : la reprise par les armes des militaires, et le gouvernement qui a censuré les médias à travers son Ministère des Communications en diffusant un match de football en lieu et place des événements qui se déroulaient en direct. Ospina rappelle que Belisario Betancur essaya lors de son discours de remplir le vide évident du pouvoir, avec la meilleure chose qu'il avait à ce moment-là : sa parole.

En affirmant que « le gouvernement [était] ferme dans sa défense des principes et des institutions » et qu'il « [pouvait] pour cette raison se consacrer à la recherche des meilleures solutions aux problèmes qui apparemment ne [proposaient] qu'une seule issue », Ospina soutient que le président aurait assumé dans son discours la pleine responsabilité des faits et se serait condamné pour toujours comme le responsable absolu : « Le Président de la République a assumé cette immense responsabilité en prenant des décisions, personnellement, pour le meilleur ou pour le pire, et en donnant des ordres pour « garder le contrôle absolu de la situation ».

Ospina se demande comment Belisario Betancur a pu assumer la responsabilité des faits « pour le meilleur », et soutenu par la justice et par l'esprit du pouvoir politique, a pu en même temps refuser de reconnaître publiquement sa responsabilité « pour le pire » alors que trente ans auparavant il affirmait qu'il « avait le contrôle absolu de la situation ». Depuis, son cas a été examiné par une commission d'accusations qui a été surnommée populairement « commission d'absolutions » tant la situation est burlesque.

En 2012, le président Juan Manuel Santos demandait aux citoyens d'oublier le jugement de Betancur en arguant qu'il était âgé de 90 ans, qu'il avait servi vigoureusement la patrie et s'était dévoué pour défendre la culture du pays ; à quoi Lucas Ospina préfère répondre avec optimisme : « la justice boîte, mais marche. Qu'importe que soient boiteux, âgés et vieux les justiciables »<sup>154155</sup>.

---

<sup>154</sup> *Ibidem.* (T. d. A.).

Il y a deux ans, le 6 novembre 2015, en application d'un arrêt de la Cour Interaméricaine des Droits de l'Homme, le président Juan Manuel Santos, lors de la commémoration des trente ans de la Prise du Palais de Justice, a reconnu la responsabilité de l'État colombien dans ce qui fut appelé l'holocauste du Palais de Justice et demanda pardon pour les erreurs commises pendant les événements<sup>156</sup>. Il a reconnu les fautes de la part des agents de l'État dans la reprise du Palais de Justice et a enfin permis aux Colombiens de commencer à construire une vérité à travers le pardon.

Le président a parlé de la nécessité de solder une dette encore existante envers les victimes et leurs familles, et s'engagea à continuer les enquêtes pénales, à condamner les responsables, à élucider le sort des disparus, à établir une réparation juste pour les victimes et ses familles, et notamment : à éclaircir la vérité. Ce processus de reconnaissance, commencé en 2014 lors des accords de paix de la Havane, donna enfin le jour le 6 juin 2014 à la reconnaissance du statut de « Victime » à des milliers de Colombiens qui se battaient contre l'impunité de l'État. À partir de ce moment a commencé un dédommagement financier pour les victimes, et se sont ouvertes également des voies pour la réconciliation, le pardon et la construction d'une mémoire après soixante années de violence dans le pays.

---

<sup>156</sup> La vidéo du président Santos est disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=LYF8aIFBtJQ> (consulté le 03/08/2016).



Figure 10 : Les familles des disparus à la Plaza de Bolívar à Bogotá en août 2013. Photo Juan Sebastian Cuellar. Archivo *El Tiempo*.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Pour plus d'information voir : Pedro Miguel Vargas, « Reconocer a víctimas es clave para la paz : Camilo Azcárate », *El Tiempo*, 26/06/2014, <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/analisis-del-conflicto-armado-colombiano-y-las-victimas-por-camilo-azcarate/14175493>, consulté le 08/08/2016. Et aussi : « La Plaza de Bolívar fue testigo de los Desaparecidos Forzados », HSBNoticias.com, 26/08/2013, <http://hsbnoticias.com/noticias/nacional/la-plaza-de-bol%C3%ADvar-fue-testigo-de-los-desaparecidos-forzados-93410> (consulté le 21/07/2017).

## 1.6. Le jugement

Depuis trente ans, un seul militaire a endossé toute la responsabilité des faits survenus au Palais de Justice. Condamné à 35 ans de prison, le protagoniste de ces actes répréhensibles, le colonel Plazas Vega, dont les décisions avaient été disproportionnées, a permis de dissimuler les responsabilités d'autres militaires, d'opacifier les enquêtes et d'empêcher les procès d'autres militaires qui disposaient d'autant sinon de plus de pouvoir que Plazas Vega au cours des actions militaires, des disparitions, des tortures et autres abus enregistrés durant l'événement. « Contrairement à Betancur, le rôle important qu'a endossé Plazas Vega durant son procès pour ses actions dans le jugement du Palais de Justice, semble directement proportionnel à la couverture médiatique qu'il a reçue en 1985 durant la reprise militaire, lorsqu'il prononça la célèbre formule qu'il a utilisée pour justifier l'action militaire démesurée [lorsqu'un journaliste lui demanda quelle était l'instruction de la part des forces militaires, à quoi il répondit :] « *défendre la démocratie mon vieux !*<sup>158</sup>».

Plazas Vega n'était pas le commandant du rang le plus élevé au cours de ces opérations. Son supérieur, le Général Jesús Armando Arias Cabrales dirigea depuis l'intérieur du Palais de Justice l'ensemble des opérations et réunit toutes les unités pour la reprise du Palais. Le Bataillon de la Garde Présidentielle fut le premier à réagir sous ses ordres, puis l'École d'Infanterie sous les ordres de Plazas Vega, celui qui exécuta la spectaculaire entrée des chars ayant défoncé la porte d'entrée du bâtiment. Le dédain qu'a exprimé le colonel Plazas Vega face à la presse a fait de lui une cible évidente dans le procès, mais en réalité, le soir de la première journée de la Reprise, il fut relevé par le Général Rafael Hernandez López, à l'époque commandant de l'école d'artillerie, qui dirigea les opérations durant la deuxième journée de la Reprise. Une enquête fut conduite sur Hernandez López, mais jamais il ne fut jugé. Il devint par la suite Général « trois soleils<sup>159</sup> » puis Chef de l'État Major des forces militaires. Son deuxième commandant était alors le Chef d'état-major Carlos Fracica, commandant de La Force de Déploiement Rapide, qui, lui non plus, ne fut jamais jugé. Celui-ci partit à la retraite en tant que Major Général. Les controversées Forces de renseignement, à qui ont été livrés vivants de nombreux disparus, ont été coordonnées par le Colonel Ivan

---

<sup>158</sup> La vidéo de l'entretien est disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=MAAsKR3QPyu0> (consulté le 03/08/2016).

<sup>159</sup> Dans les promotions des militaires en Colombie, le titre est *General tres soles* (Général trois soleils).

Ramirez Quintero, qui dirigea les forces du renseignement et du contre-renseignement. Celui-ci a été acquitté et a continué d'exercer ses fonctions au Département de Sécurité (DAS) jusqu'en 2008 lorsqu'il fut enfin arrêté et passa plus de trois ans en détention préventive<sup>160</sup>. Malgré que la CIA lui ait retiré son visa américain, il devint le directeur du renseignement et Commandant de la Première Division des années après. Hernandez, Fracica et Ramirez arrivèrent au rang de Généraux et ont été acquittés de toutes charges pour les faits du Palais de Justice. Plazas Vega a terminé sa carrière militaire comme Colonel et fut condamné le 28 octobre 2014 à trente cinq ans de prison pour la disparition des quatre employés de la cafétéria du Palais de Justice : Bernardo Beltrán, un des serveurs ; Carlos Rodríguez, le gérant ; David Suspes, le responsable ; Luz Mary Portela, une des travailleuses, et Irma Franco, membre du M-19, l'élève de mon père. Il fut « incarcéré » dans les locaux militaires du *Canton Norte* à Bogotá dans des conditions très confortables et les avocats des victimes se plaignirent des conditions luxueuses de son incarcération, qui ne se différenciaient pas de celles des colonels militaires ne purgeant pas de peine. Plazas Vega profitait d'un appartement privé à l'intérieur des 100.000 m<sup>2</sup> de la base militaire du Canton Norte. Ses repas avaient lieu dans le luxueux restaurant des colonels et il était même autorisé à sortir pour des soirées militaires, à donner des séminaires au sein de l'école militaire et des téléconférences dans des écoles de droit privées de la capitale<sup>161</sup>. Des conditions de réclusion exceptionnelles qui montrent l'état de corruption de la justice colombienne et son manque de fermeté face à l'un des chapitres les plus violents de notre histoire.

En dépit des tournants qui ont marqué les vingt-huit ans qu'a duré son procès, le manque de preuves ainsi que l'altération et la disparition de nombreux témoignages, il est intéressant de souligner que Plazas Vega a enfin été condamné, même de façon symbolique, grâce à une loi allemande sur « la maîtrise de l'acte criminel au moyen d'appareils bureaucratiques organisés », mise en place par le juriste Claus Roxin, qui a permis de condamner des leaders nazis chargés de transporter les Juifs dans les camps de concentration. Cette loi permit de condamner des personnes qui n'avaient pas été présentes au moment de faits, contre lesquelles les preuves étaient insuffisantes, mais qui avaient des responsabilités dans la chaîne

---

<sup>160</sup> «Godfather” of Colombian Army Intelligence Acquitted in Palace of Justice Case », *National Security Archive Electronic Briefing Book No. 368*, December 16, 2011, disponible à <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB368/> (consulté le 16/08/2016).

<sup>161</sup> Extrait de l'entretien avec l'Avocat des Victimes Germán Romero dans le documentaire *Hagamos Memoria : Los desaparecidos del Palacio de Justicia. 28 años despues*, Canal Capital 2013, réalisateur Oscar Bustos, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=FqmnJF10f8E> (consulté le 23/08/2016).



hiérarchique des disparitions.

### 1.6.1. Les preuves « réduites au silence »

S'il m'a été nécessaire de réaliser une reconstruction aussi détaillée de la mémoire historique de ces deux événements, la Prise et Reprise du Palais de Justice et la catastrophe d'Armero, c'est parce que j'avais besoin d'éclaircir ces événements étrangement arrachés à ma mémoire enfantine. S'il a été impossible pour les historiens d'écrire ce chapitre de l'Histoire, c'est aussi parce que les archives du Palais de Justice ont été classées durant vingt-huit ans pendant lesquels la justice a cherché à « réduire au silence » (*reducir al silencio*) les preuves et les témoignages réunis notamment par les familles des disparus qui se sont acharnées à éclaircir la vérité. D'ailleurs, beaucoup des parents des victimes sont morts sans avoir vu la lumière au bout de ce tunnel obscur qu'est la justice colombienne. Pour ce qui est des événements d'Armero, aucun procès contre l'État n'a été intenté jusqu'à maintenant. Les seules preuves latentes qui nous restent sont les livres des écrivains qui débattent à la frontière de la chronique et de la fiction, et les œuvres d'art qui ont tenté de clarifier certains épisodes.

## Conclusion (partie 1)

Ce chapitre retrace le parcours de reconstruction d'une série d'événements dramatiques survenus en Colombie qui ont été des moteurs pour mes œuvres. Ils constituent le socle de ce travail de recherche, à partir duquel j'ai essayé de faire émerger la mémoire des événements catastrophiques survenus depuis l'année de ma naissance. En effectuant ce travail, j'ai découvert que trois semaines avant ma naissance se déroulait dans le pays une importante grève des syndicats ouvriers déclenchée en réaction, entre autres, par l'inflation et la corruption administrative généralisée durant la présidence de López Michelsen<sup>162</sup>. La profonde perte de confiance que nous, les Colombiens, éprouvons face aux institutions d'État a imprégné nos vies depuis le jour de notre naissance. 1977, l'année de ma naissance, marque une année de promesses non tenues de la part du gouvernement de López Michelsen, qui affaiblissent la classe moyenne ainsi que la population ouvrière et paysanne. Cet Arrêt de Travail National (Paro Cívico Nacional) sans précédents marque la fracture des mouvements populaires, qui ont donné naissance aux guérillas et conduit vers le conflit de ces quarante dernières années. Cette grève fut l'une de causes du renforcement des économies parallèles qui donnent naissance aux guérillas et au narcotrafic ainsi qu'un pouvoir démesuré à l'Armée. Les guérillas en effet ont constitué une alternative économique qui permettait à une partie de la population de survivre alors qu'elle se trouvait en situation d'appauvrissement dans les régions les plus isolées du pays. Par ailleurs, face à la Grève Nationale, le gouvernement a conféré des pouvoirs extraordinaires à l'Armée pour réprimer les contestations sociales, en

---

<sup>162</sup> Fernán González, dans son livre *Poder y violencia en Colombia*, souligne que le *Paro Cívico Nacional* du 14 et 15 de septembre 1977 coïncide aussi avec le début de la pénétration des mafias dans la vie politique. Face à l'agitation syndicale qui voulait dénoncer cette situation, le *Paro* fut déclenché par l'échec d'une politique de concertation. Certains historiens parlent d'une « grève générale » (*huelga*), mais d'autres comme Daniel Pécaut expliquent qu'il s'agissait plutôt d'un « arrêt de travail national » (*Paro Cívico Nacional*), tandis que le président López Michelsen s'y référait comme à un « petit 9 avril ». D'autres, comme l'historien Medófilo Medina, parlent d'une « protestation urbaine » alors que Victor Manuel Moncayo évoque plutôt une « claire manifestation de l'insurrection » (« *clara manifestación de la insurgencia* »). Victor Manuel Moncayo et Fernando Rojas Hurtado concluent que le *Paro* a conduit à une situation clairement révolutionnaire car il a fait entrer en crise la capacité unificatrice des luttes revendicatives et des mouvements populaires. Pour plus d'informations, voir Fernán González, *Poder y violencia en Colombia*, Bogotá : Odecofi-Cinep, 2014, pp. 370-371.

À ce sujet, il est aussi intéressant de revenir à la lecture que fait Medófilo Medina des grèves de 1977 dans un entretien où l'historien les compare aux grèves nationales paysannes sans précédents qui ont eu lieu en Colombie en septembre 2013. Voir Juanita Medina, « “Pensar que lo que ensayaron los campesinos fue una revolución sería muy equivocado” : Medófilo Medina » (Penser que la tentative des paysans était une révolution serait erroné), *La Silla Vacía*, 15/09/2013, à <http://lasillavacia.com/historia/pensar-que-lo-que-ensayaron-los-campesinos-fue-una-revolucion-seria-muy-equivocado-medofilo> (consulté le 12/02/2018).

votant des lois telles que le « Statut de Sécurité ». Celles-ci ont permis les plus grands abus de pouvoir politique et militaire de notre histoire. Ce pouvoir démesuré s'est exprimé tragiquement et spectaculairement dans la reprise militaire du Palais de Justice les 6 et 7 novembre 1985. Dans les années 1980, avec la guerre des cartels et la montée de groupes paramilitaires, les FARC, l'ELN et l'EPL se sont peu à peu décomposés et sont devenus des groupes insurgés sans formation idéologique ni politique. Leur décomposition a favorisé la naissance de groupes paramilitaires (AUC) au service des mafias du narcotrafic et des grands propriétaires terriens ainsi qu'au service des politiciens corrompus notamment dans les régions de Córdoba, d'Urabá et du Magdalena Medio. Le sort du M-19 fut différent depuis sa formation et laissa, après l'espoir d'un changement politique, un bilan tragique à cause de l'assassinat indiscriminé de milliers de ses partisans. Si l'apparition de ce parti généra un profond espoir de changement dans les années 1970, son annihilation durant les années 1990 et 2000 a conduit à l'abandon de toute possibilité de transformation de la politique intérieure. Fondé en 1974 par des professeurs universitaires et intellectuels des classes moyennes, son but était d'effectuer des actions médiatiques d'envergure plutôt que des combats dans la jungle. Le M-19 a représenté une réelle opposition et une réinvention des espaces politiques, visant à faire valoir les droits des classes ouvrières et paysannes qui succombaient à la misère et à l'expropriation des terres. Démobilisés en mars 1990, ses membres se sont réincorporés à la vie civile et ont fondés l'*Alianza Democrática M-19* (Aliance Démocratique du M-19), parti politique de gauche qui a connu une très forte popularité. Il se différenciait des partis traditionnels Liberal et Conservateur par son caractère national et pluraliste. Dans son moment d'apogée, le parti politique de la *UP Alianza Democrática M-19* a pu faire élire seize maires, deux-cent vingt cinq conseillers municipaux et seize députés au Congrès. Mais le parti fut complètement décimé dans les années qui ont suivi sa création, démontrant encore une fois le grand échec que fut alors le processus de paix et les tentatives de dialogues entre les guérillas et le gouvernement. Durant les deux décennies d'existence de la *UP Alianza Democrática M-19*, plus de trois-mil de ses militants ont été assassinés, parmi eux les deux candidats à la présidence Carlos Pizarro et Jaime Pardo Leal<sup>163</sup>, ainsi que treize parlementaires.

Ce moment de l'histoire politique de la Colombie, qui vit l'incapacité de l'État à combattre l'insurrection, a conduit à l'émergence de groupes d'extrême droite financés par des

---

<sup>163</sup> Carlos Pizarro, commandant du M-19, assassiné le 26 avril 1990 et Jaime Pardo Leal, assassiné le 1er octobre 1987.

éleveurs, des commerçants, des propriétaires terriens et des narcotrafiquants ainsi que par une partie des politiciens et des forces militaires. Ces groupes paramilitaires cherchaient à combattre les actions des guérillas, ces dernières avaient désormais constitué un système alternatif à l'ordre public dans ces régions, mais qui pratiquaient des stratégies militaires liées aux enlèvements, assassinats et extorsions, notamment dans des régions comme l'Urabá, le Magdalena Medio et les Llanos Orientales, où périrent des centaines des membres du parti de la UP *Alianza Democrática M-19*.

À la fin des années 1988, la Ligue Interaméricaine des Droits de l'Homme condamna l'État colombien pour sa responsabilité et sa dissimulation des faits dans de nombreux massacres et assassinats des membres de la UP survenus dans les régions de Córdoba et Urabá. La fin du mouvement de la UP fut marquée par la suppression du Statut Juridique du mouvement, complètement affaibli par les milliers d'assassinats et par l'abandon de ses électeurs lors des élections de 2002. La disparition officielle de ce parti politique signe l'un des chapitres les plus sanguinaires de l'histoire du pays, connu sous le nom d'Holocauste du Parti Politique de la UP<sup>164</sup>, événement inédit jusque là dans l'histoire des conflits à travers le monde.

Dans ce contexte de meurtres par milliers, de complicités de l'État dans les massacres et de dysfonctionnement de la justice colombienne dans l'éclaircissement de ces faits, sont nés les nombreux groupes paramilitaires des AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) qui furent le produit d'alliances militaires visant à renforcer les grands propriétaires terriens. Plongé dans ce climat de « lutte contre le terrorisme », de « subversion contre la subversion » et d'exécutions extrajudiciaires, le pays entra en état de choc, ainsi que ses habitants qui furent plongés dans la panique par la dimension d'un tel conflit. Appliquant le principe du « sauve qui peut », de la désinformation et de l'impunité, nous avons grandi dans un pays où la peur et la terreur furent les principales forces politiques à travers lesquelles s'est instaurée une telle confusion dans nos mémoires que nous avons été incapables de reconstituer une ligne historiographique de la violence survenue dans notre pays depuis l'année 1977. Nous nous sommes attelés dans ce premier chapitre à réaliser une reconstitution des événements les plus marquants, nous rendant ainsi compte que nous avons été plongés durant plus de trente ans dans un dense brouillard produit par la guerre. Cela se reflète dans la production des œuvres

---

<sup>164</sup> Pour plus d'informations voir « El saldo rojo de la Unión Patriótica » à <https://verdadabierta.com/el-saldo-rojo-de-la-union-patriotica/> (consulté le 31/12/2017).

qui tentent de raviver la mémoire. En 1985, sous l'effet traumatique et l'incompréhension entraînés par les événements du Palais de Justice appelés « le syndrome du Palais de Justice », s'est cristallisée cette sorte de folie collective qui nous a complètement anesthésiés face à la violence d'une telle dimension.

Nous avons établi un parallèle entre la déconnexion de notre mémoire et la méfiance que nous inspiraient les institutions d'État, et la déconnexion produite par le déracinement qui a été infligé à des centaines d'enfants disparus lors de la catastrophe d'Armero. La déconnexion que nous avons éprouvée durant notre enfance avec les événements qui décomposaient notre pays, les souvenirs vagues que nous avons gardés des faits violents qui rythmaient notre quotidien, nous a fait nous interroger sur l'origine de ce manque de conscience historique. Nous en avons conclu que nous avons été le résultat d'un projet politique qui visait à produire une génération programmée à l'oubli, déconnectée politiquement et affectivement de son Histoire. Ces deux événements –la Prise et Reprise du Palais de Justice et la catastrophe d'Armero– survenus seulement à une semaine d'écart, se sont superposés dans nos consciences en raison de l'action médiatique. Omaira, la fillette que nous avons vue mourir en direct à la télévision coincée dans la boue –et dont l'image a fait le tour du monde–, a détourné notre regard du reste de tragédie d'Armero et des terribles conséquences qu'elle a eues dans la vie des survivants. Cette *image-voile, rideau de fumée*, a recouvert le sort des vingt-cinq mille autres victimes qui ne furent jamais reconnues ni aidées par l'État. En même temps, la tragédie d'Armero a enterré et dissimulé le sort des victimes du Palais de Justice et comme par un effet de déploiement de ce voile aveuglant, nous avons effacé de nos mémoires les victimes de la tragédie du Palais de Justice et de la catastrophe d'Armero. Elles ont été reléguées au silence, piétinées et invisibilisées par les institutions gouvernementales pendant ces trente-cinq dernières années. Nous avons utilisé l'image de ces *morts-vivants* et de ces fantômes que sont devenus les survivants d'Armero, sans toit ni loi, n'ayant jamais retrouvé la trace de leurs enfants ayant survécu à la catastrophe. L'image des *morts-vivants*, des sujets apprivoisés par la peur et par la folie, nous a servi de métaphore pour évoquer notre état de désorientation face à cette situation chaotique. Armero fut le summum de l'abus de pouvoir infligé aux victimes par une administration corrompue. La preuve fut le détournement du registre des adoptions du Livre Rouge de l'*Instituto de Bienestar Familiar*, institution qui a fui toutes ses responsabilités dans la gestion de centaines d'adoptions ainsi rendues illégales.

Un troisième événement, le tremblement d'Armenia survenu en 1999, auquel j'ai dédié une action artistique commémorative, a réveillé certaines mémoires enfouies de deux autres tragédies, il fut ainsi révélateur pour mon travail artistique et m'a permis de prendre conscience de l'assoupissement de toutes ces mémoires restées silencieuses depuis mon enfance. L'irruption de la poésie sur les murs de la ville lors du tremblement de terre qui a détruit plusieurs villes de la région caféière en 1999 a constitué un événement fondateur pour cette thèse, il a souligné cette capacité de l'art à s'accaparer des lieux où la pensée a été anéantie par la dimension extrême de la catastrophe. La destruction des maisons comme événement fondateur de la catastrophe représente une analogie avec la destruction de la nation à laquelle nous avons assisté depuis le moment de notre naissance. Cette « Nation » qui, à travers ses institutions, ne nous a pas protégés en tant que citoyens, est la même qui a permis qu'Armero, tout comme Armenia, soient construites et reconstruites dans des zones à risque sans que ne soit mis en place aucun plan de prévention contre ces catastrophes annoncées. C'est cette même « Nation » qui a laissé les habitants d'Armero aller se coucher alors que la catastrophe avait été envisagée. Et qui, depuis plus de trente ans, n'a pas reconnu ses responsabilités ni permis aux survivants de construire un musée de la mémoire ou un espace pour permettre aux victimes de se recueillir, de rendre hommage aux morts et ainsi de reconstruire le récit fracturé afin que la mémoire de cette catastrophe cyclique puisse être transmise aux nouvelles générations.

Nous nous sommes demandés dans ce chapitre comment combler les lacunes de notre histoire et comment construire une forme de vérité sur laquelle nous reposer, car, depuis l'année 1985, avec la mort de 86% des membres de la Cour Suprême de Justice, assassinés lors de la reprise militaire du bâtiment, nous avons définitivement et pour toujours perdu toute la confiance dans les institutions d'État. La Prise et Reprise du Palais de Justice nous a fait soudainement prendre conscience de la dimension de la guerre qui se déroulait auparavant dans les recoins les plus inaccessibles géographiquement. Mais lorsqu'elle s'est introduite dans notre ville, ce jour-là, nous avons réalisé que l'histoire de notre pays avait un rapport avec nos vies.

C'est ainsi, que pour reconstituer ces événements, nous avons fait appel à ce que le psychologue Óscar Acevedo Arango appelle « mémoires subalternes », c'est-à-dire de mémoires mineures et restées latentes, que nous avons cherché à réveiller en réalisant un travail d'autoethnographie qui nous a permis de faire ressurgir les fragments de ces histoires

enfouies. À partir de ces histoires personnelles qui ont servi de points de repère, nous avons pu atteindre un point de vue panoramique, et nous nous sommes rendu compte que notre histoire individuelle, bien qu'infime, nous reliait à l'histoire de l'humanité tout entière et à celle de notre pays qui partait en lambeaux devant nos yeux.

Afin de reconstruire ces histoires, nous nous sommes intéressés à l'extraordinaire trouvaille faite par des géologues de l'Université du Tolima en 1986. Ce vase contenait en lui la mémoire des particules laissées par les décombres d'Armero détruite à trois reprises par l'éruption du volcan Arenas en 1595, en 1945 et en 1985. Nous nous sommes également intéressés aux chroniques datant de la conquête espagnole de Fray Pedro Simón, qui décrivent la destruction d'Armero en 1595, et que nous méconnaissions tout comme la plupart des habitants d'Armero. Cette découverte, associée à une forme de « clairvoyance »<sup>166</sup> à laquelle se réfère Jean Luc Nancy dans *L'équivalence des catastrophes*, aurait pu permettre aux habitants d'Armero de préserver leur vie.

L'année 1977 marque le début du déclin de la société paysanne et ouvrière en Colombie – moment qui correspond à la montée en puissance des guérillas et du narcotrafic, qui s'établirent sur ce territoire fertile à cause de l'affaiblissement de l'économie interne. Entre temps, nous nous sommes réfugiés dans les quartiers paisibles de notre enfance et de notre adolescence, dans l'insouciance, en imaginant que notre pays pouvait changer au rythme des mouvements de contestation portés par le rock latinoaméricain, la trova cubaine, la littérature et les espaces artistiques, qui ont constitué pour ces recherches de véritables repères historiques.

Nous nous sommes demandé pourquoi les images véhiculées par la presse avaient eu un tel pouvoir sur notre conscience en écrasant complètement notre *capital symbolique*<sup>167</sup>, nos

---

<sup>166</sup> Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes : après Fukushima*, Paris : Galilée, 2012, p. 38.

<sup>167</sup> « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. », dans Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 160.

« Tel que Bourdieu l'a forgé dans sa théorie générale des champs, le capital symbolique n'est pas une autre appellation du capital culturel, ni l'une de ses espèces, ni une forme générique qui engloberait celui-ci, ni même un type de ressource qui n'aurait d'existence et de validité qu'au sein des champs proprement culturels. On peut le définir plus justement, quoique de façon encore bien vague, comme le volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration accumulé par un agent social au sein de son champ d'appartenance. », dans Pascal Durand



souvenirs et la possibilité d'appartenance à un territoire que nous avons toujours observé comme des spectateurs extérieurs demeurés jusqu'à maintenant dans l'incapacité de participer à la construction de notre histoire. Les images nous ont fait perdre nos repères, aboutissant même à ce que la terrible tragédie du Palais de Justice s'efface de notre mémoire. Aurions-nous été, en tant que génération, programmés pour l'oubli ?

---

« Capital symbolique », dans Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. Disponible à <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique> (consultée le 19/032018).

***Taiñ Wirintukun Mapuche: “Notre écriture Mapuche”.***

Aujourd’hui on écrit avec les lettres avec lesquelles vous nous avez désignés :  
Barbares sauvages, indiens araucanos,  
Créant un imaginaire face à la foi de votre chapelet.  
Et en lisant un acte, de cette terre mère (*mapu*) vous êtes devenus propriétaires.  
Où la signature d’un document valide un contrat  
Les accords parlementaires sont des mots que le vent emporte.  
Mais aujourd’hui ils prennent le dessus, notre philosophie, notre sagesse (*kimun*) :  
Nous vaincrons (*Wewaiñ*) avec notre calligraphie.  
Où l’on n’évoque pas de guignols dans notre littérature,  
Chroniqueurs issus de l’élite littéralement des caricatures  
Qui ont voulu laisser une trace avec leur plume génocide,  
On dénonce cette histoire mal racontée et abrégée.  
De Valdivia et ses lettres, d’Ercilla et l’araucana  
Du jésuite Alonso de Ovalle et de sa vision chrétienne  
Où le stigmate de l’indien se reflète jusqu’à aujourd’hui  
Le regard hispanique qui s’est forgé est la maladie qui nous afflige.

(Refrain x 2)

Notre écriture (*Taiñ wirintukun*) se traduit au pied de la lettre,  
Notre histoire Mapuche, que personne ne s’en mêle  
En traçant nos écrits nous démontons votre théorie.  
Vos livres de blanc envahisseur (*winkas*) ont du contenu, mais aucune sagesse.

Vous discréditez la littérature mapuche et vous détournez le sens  
Des textes fondateurs à force de poudre et de balles  
Pour nous présenter comme des êtres inhumains soumis durant la conquête.  
Et dans ce même registre vous nous présentez comme les mapuches terroristes  
Dans vos décrets et vos lois et dans votre presse écrite.  
Pour nous défendre, on retranscrit les mots de façon manifeste  
Contre les vestiges qui nous ont régis depuis votre arrivée.  
Au nom de ces terres qui étaient nôtres et qui sont maintenant propriété privée,  
Pour cette raison, nous prenons l’écriture comme moyen de défense  
Pour délégitimer tout ce qui nous a été imposé avec violence  
Depuis la colonie et ses écrits jusqu’à maintenant.  
Vous nous avez inscrits dans votre mémoire avec un regard occidental  
Avec votre représentation picturale symbolique  
Que transmet votre lecture de façon catégorique.  
Vous êtes parvenus à civiliser avec votre endoctrinement,  
Et votre écriture a été la foi de ces événements...

(Refrain x 2)

Notre écriture (*Taiñ wirintukun*) se traduit au pied de la lettre,  
Notre histoire Mapuche, que personne ne s’en mêle  
En traçant nos écrits nous démontons votre théorie.  
Vos livres de blanc envahisseur (*winkas*) ont du contenu, mais aucune sagesse.

On réaffirme notre culture mapuche ancestrale  
En reconstruisant les idées de votre mémoire superficielle  
Marquées par le colonialisme et son penchant racial.  
On prend le crayon et on raconte l’histoire officielle  
Car nous ne voulons plus de textes d’idées reçues qui manipulent :  
Casamiquela, Villalobos, vos écrits s’annulent.  
Où vous parlez des mapuches hey ! Arrêtez une seconde,  
À partir de votre regard ne construisez plus notre monde.  
Voilà notre point de vue, notre façon d’intervenir :  
Nos savants (*kimche*) nous dictent à l’heure de l’écriture  
Car le vécu de nos aïeux sera la toile de fond,

La source véridique de l'esprit mapuche (*ngen*) que porte notre peuple.  
Alors blanc envahisseur écarte toi (*küñepule winka*) ne t'accroche pas  
À ce dont tu te sers pour combler ton égo en vantant ton intellect  
Car les mapuches nous sommes bien vivants et il faut le comprendre.  
Notre histoire commence bien avant d'être écrite par le blanc envahisseur (*winka*).

(Refrain x 2)

Notre écriture (*Taiñ wirintukun*) se traduit au pied de la lettre,  
Notre histoire Mapuche, que personne ne s'en mêle  
En traçant nos écrits nous démontons votre théorie.  
Vos livres de blanc envahisseur (*winkas*) ont du contenu, mais aucune sagesse.

Chanson du groupe de rap/mapuche WAIKIL.

(Traduction Lise Duchatelet, Carolina Ariza)

<https://www.youtube.com/watch?v=i6CPNXtFA-k>

\*\*\*\*

### ***Taiñ Wirintukun Mapuche* (Nuestra escritura Mapuche).**

Hoy escribimos con las letras con las que nos denominaron  
Como barbaros salvajes como indio araucano  
Creando un imaginario ante la fê de su rosario  
Y leyendo un acta de esta *mapu* se hicieron propietarios  
Donde se valida como contrato la firma de un documento  
Los acuerdos parlamentados son palabras que se lleva el viento  
Pero hoy toman peso nuestro *kimun* filosofía  
*Wewaiñ* a puño y letra es nuestra caligrafía  
Donde no se cita a títeres en nuestra literatura  
Cronistas de la elite literalmente caricaturas  
Que quisieron marcar precedente con su pluma genocida  
Denunciamos esa historia mal contada y resumida  
De Valdivia y sus cartas, de Ercilla y la araucana  
Del jesuita Alonso de Ovalle y su visión cristiana  
Donde el estigma de indio hasta hoy en día se refleja  
La mirada hispana construida es el mal que nos aqueja

(Coro x 2)

*Taiñ wirintukun* se plasma al pie de la letra  
Con nuestra historia mapuche que nadie se entrometa  
Trazando nuestro escrito trizamos su teoría  
Sus libros *winkas* tienen contenido pero no sabiduría  
Se desenfunda la literatura mapuche y desenmascara  
Los textos cimentados a fuerza de pólvora y bala  
Que nos graficaron como inhumanos bajo los pies de la conquista  
Y bajo ese mismo registro somos los mapuche terroristas  
En sus decretos en sus leyes y los medio de prensa escrita  
En defensa la palabra se transcribe en forma explicita  
Contra el vestigio que nos rigió desde su llegada  
A estas tierras que eran nuestras y ahora son propiedad privada  
Por eso tomamos la escritura como medio de defensa  
Para deslegitimar todo lo impuesto a punta de violencia  
Desde la colonia y sus escritos hasta la época actual  
Nos han inscrito en su registro con la mirada occidental  
Con su representación pictórica simbólica  
Que imparte su lectura en forma categórica  
Que llegaron a civilizar con su adoctrinamiento  
Y su escritura fue la fê de aquellos acontecimientos

(Coro x 2)

*Taiñ wirintukun* se plasma al pie de la letra  
Con nuestra historia mapuche que nadie se entrometa  
Trazando nuestro escrito trizamos su teoría  
Sus libros *winkas* tienen contenido, pero no sabiduría

Reafirmamos nuestra cultura mapuche ancestral  
Reconstruyendo el pensamiento de un registro superficial  
Marcado por el colonialismo y su inclinación racial  
Tomamos el lápiz y contamos la historia oficial  
Ya que no queremos más textos de intelectos que manipulan  
Casamiquela, Villalobos sus escritos se anulan  
Donde hablan del mapuche hey!! Paren un segundo  
Que a partir de su mirada ya no construyan nuestro mundo  
Y ese es nuestro punto de vista, la forma de intervenir  
Donde nuestros *kimche* nos redactan a la hora de escribir  
Porque la vivencia de nuestros mayores será antecedente  
Fuente verídica del mapuche ngen que lleva nuestra gente  
Así que *küñepule winka* no te aferres a esto  
Que utilizas para llenar tu ego presumiendo tu intelecto  
Por qué los mapuche estamos vivos y esto es pah que se entendiera  
Que nuestra historia parte de mucho antes que el *winka* la escribiera.

(Coro x 2)

*Taiñ wirintukun* se plasma al pie de la letra  
Con nuestra historia mapuche que nadie se entrometa  
Trazando nuestro escrito trizamos su teoría  
Sus libros *winkas* tienen contenido pero no sabiduría

Canción del grupo de rap/mapuche WAIKIL.  
<https://www.youtube.com/watch?v=i6CPNXtFA-k>

## Partie 2

### **2. Quel rôle pour l'artiste historien dans l'écriture de la petite histoire ?**

#### **Introduction (partie 2)**

La *petite histoire*, dans le contexte de cette thèse, fait référence aux vécus personnels et intimes que les artistes essayent de mettre en exergue et retranscrivent dans leurs œuvres, afin de présenter une vision de l'Histoire construite à partir d'événements singuliers. Le terme de *petite histoire* renvoie à un espace de récupération de voix silencieuses, auquel sont liés affectivement les artistes cités tout au long de cette thèse. Ces voix sont captées par ces derniers, qui tentent d'en cristalliser les récits invisibles afin de créer des expériences esthétiques capables de nous rapprocher de l'histoire enterrée par les pouvoirs politiques en place et par les médias.

Affectés dans leur quotidien par des événements violents et insoutenables, les artistes ne peuvent échapper au trouble et à la confusion dont ils sont témoins. Ils décident alors de transformer leur vécu pour mettre en jeu des puissances créatrices directement liées aux événements historiques. Les artistes ont élaboré toutes sortes d'outils, collecté des témoignages oraux et écrits, dépouillé la presse, les archives officielles et télévisuelles, les livres d'histoire, les anecdotes de rue, etc. Il s'agit ainsi de confronter différents points de vue – celui du journaliste, de l'anthropologue, de l'ethnologue, du sociologue et de l'historien – afin d'échafauder des relectures aux formes labiles, toujours changeantes, qui ont la particularité de produire des événements esthétiques. La poésie devient alors la principale source de réflexion pour réactiver de la mémoire. La *petite histoire* s'oppose à un système linéaire d'écriture ; elle évoque une relation ancrée dans les individus et dans leur mémoire. La *petite histoire* fait référence au contexte spécifique à travers lequel l'écriture transversale et fragmentée d'un récit peut s'élaborer dans la perspective de la construction d'une mémoire collective sans prétendre à une quelconque légitimation ou officialité de la narration. Celle-ci tente justement de déconstruire l'histoire officielle.

L'exposition *Face à l'histoire : l'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996* a précisément tenté de rendre compte de l'Histoire telle qu'elle a été vécue par les artistes. Organisée par Jean Paul Ameline au Centre Pompidou en 1996, celle-ci proposait une

confrontation extraordinaire des artistes avec les événements du XXe siècle. Elle ouvrait ainsi de nombreuses voies de réflexion sur la façon radicale dont des artistes se sont positionnés face aux événements historiques de cette période, en engageant des dialogues permanents qui ont contribué à la fois à la réinvention du langage artistique et à la contestation d'une version officielle de l'Histoire. Jean-Paul Ameline<sup>168</sup> nous rappelle qu'au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, Picasso déclarait à la journaliste communiste Simone Téry : « La peinture n'est pas faite pour décorer des appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi<sup>169</sup>. » Ameline, dans cette exposition, insiste sur la tension constante qu'entretiennent l'art et l'Histoire, et sur la double contrainte pesant sur l'œuvre d'art dans ce contexte, qui consiste à « ne pas renoncer à son autonomie, au risque d'être entraînée par la société hors de sa vérité intrinsèque. Elle ne peut pas non plus s'enfermer dans la pure délectation esthétique sans perdre sa pointe offensive, c'est-à-dire sa radicale irréductibilité au monde tel qu'il est<sup>170</sup>. » Ainsi, l'œuvre d'art inscrite dans les événements historiques de son époque a construit son espace poétique, toujours ancré dans la réalité, elle a réaffirmé son propre langage. Elle se situe quelque part entre la relecture d'un espace du réel et la sublimation de celui-ci. Ameline parle de cet espace de vérité de l'art se définissant plutôt « dans son intelligibilité ou, au contraire, dans son énigmatique présence »<sup>171</sup>.

En mai 1940, dans son dernier écrit, « Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin se sert de l'évocation d'un dessin de Paul Klee datant de 1920, *Angelus Novus*, pour donner à ses réflexions sur l'Histoire une ultime image : celle d'un ange aux ailes déployées, vu de face, et qui contemple, effrayé, les décombres du passé tandis qu'une tempête venue du ciel l'emporte vers le paradis. « Nous donnons, conclut Benjamin, le nom de Progrès à cette tempête<sup>172</sup>. » Il est donc impossible, au sein de la guerre, d'établir un quelconque rapport entre la culture et l'Histoire. Ameline cite Adorno et la disparition de la langue suite à la catastrophe : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des

---

<sup>168</sup> Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire, 1933-1996, Ibidem*, p. 15.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>170</sup> Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire, Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire, Ibidem*, p. 343.

poèmes<sup>173</sup>. » Lorsqu'Adorno parle de l'impossibilité d'une quelconque poésie après la barbarie d'Auschwitz, il y inclut aussi l'impossibilité d'écrire l'Histoire même. Ce silence qu'entraîne la catastrophe –lorsque l'espace du témoignage lui-même se réduit au silence– produit l'impossibilité de sublimer le langage. C'est ce défi que va relever l'artiste de façon consciente ou inconsciente.

Guy Debord invite les artistes à « troubler le spectacle » et à y intervenir directement, « les artistes révolutionnaires sont ceux qui appellent à l'intervention ; et qui sont intervenus eux-mêmes dans le spectacle pour le troubler ou le détruire<sup>174</sup> ». Jean Paul Ameline nous propose dans son exposition de débattre sur la fonction de l'art dans la société, tant que celui-ci assume l'élaboration d'un langage poétique tout en conservant une posture qui s'oppose à la simple représentation de la réalité : L'œuvre d'art « ne peut renoncer à son autonomie, au risque d'être entraînée par la société hors de sa vérité intrinsèque. Elle ne peut pas non plus s'enfermer dans la pure délectation esthétique sans perdre sa pointe offensive, c'est-à-dire sa radicale irréductibilité au monde tel qu'il est. Dans son intelligibilité, ou au contraire, dans son énigmatique présence, c'est sur son opposition au réel que repose sa vérité même<sup>175</sup> ».

---

<sup>173</sup> Theodor W. Adorno, *Critique de la culture et de la société*, publié pour la première fois en allemand dans *Soziologischer Forschung in unserer Zeit*, 1951, trad. française parue dans *Prismes, Critique de la culture et société*, Paris : Payot, 1986, p. 23.

<sup>174</sup> P. Canjuers, Guy Debord, *Préliminaires pour une définition de l'unité de programme révolutionnaire*, 1960, cité dans Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale situationniste 1948-1957*, Sulliver, 1998, p. 311.

<sup>175</sup> *Face à l'histoire*, *Ibid*, p. 15.

## **2.1. L'artiste historien et la *petite histoire***

L'engagement des artistes colombiens durant les années 1980 et 1990 fut prégnant, notamment à partir des événements du Palais de Justice en 1985. C'était en effet la première fois que la guerre venait s'imposer dans l'espace urbain, auparavant protégé. La guerre se déroulant dans les campagnes demeurait jusqu'alors un événement lointain et latent, absent des préoccupations des habitants des grandes villes, notamment ceux de Bogotá, relativement préservée des conflits jusque dans le milieu des années 1980. Rappelons toutefois que le 22 février 1980 eut lieu la prise d'otage de l'Ambassade de la République Dominicaine. Ce fut la première fois qu'un groupe de guérilleros faisait irruption dans la capitale colombienne ; mais cette prise d'otage visait exclusivement une négociation entre l'État et le groupe de guérilleros du M-19. Loin de se terminer par un épisode sanglant du type de celui du Palais de Justice, les révolutionnaires, après deux mois de prise en otage du bâtiment et de ses fonctionnaires, obtinrent une négociation sans précédent qui marqua le début des processus de négociation entre l'État et les groupes de guérilleros. Jusqu'à présent, les citoyens ne se sentaient pas réellement concernés par les événements violents qui se produisaient dans les campagnes, concentrés principalement sur la lutte d'expropriation des terres des paysans.

D'après une étude intitulée « Tendances Globales 2015 » et réalisée en 2015 par l'institut ACNUR (*Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados*), le bilan du conflit en Colombie est de 260 000 morts, 45 000 disparus et 6,9 millions déplacés. Le pays occupe après la Syrie la deuxième place au classement des pays comptant le plus grand nombre de déplacées sur leur territoire<sup>176</sup>. Les Colombiens constituaient jusqu'en 2016 le groupe le plus important de réfugiés en Amérique latine, mais ces chiffres ont commencé à se réduire considérablement à partir de 2016<sup>177</sup>.

C'est à partir des événements du Palais de Justice, en 1985, que de nombreux artistes, tels que Beatriz González, Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo et Juan Manuel Echavarría, témoins de la guerre qui se déroulait dans leur propre espace géographique, ont pris un

---

<sup>176</sup> Acnur, *Tendencias Globales 2015*, publié le 20 juin 2016, p. 30. Disponible à <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2016/10627.pdf> (consulté le 04/04/2017).

Les chiffres de personnes déplacées en Colombie ont été données par la RNI (Red Nacional de Información de la Unidad de Víctimas en Colombia). Disponible à <http://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV>, consulté le 04/04/2017.

<sup>177</sup> Pour plus d'informations voir « Colombia es el segundo país con más desplazados internos », *El Espectador*, 17/06/2015 à <http://www.elespectador.com/noticias/elmundo/colombia-el-segundo-pais-mas-desplazados-internos-articulo-566944> (consulté le 04/04/2017).



véritable engagement face à l'Histoire ; ce dernier marqua un tournant dans leur manière de travailler et de penser les images.

### 2.1.1. L'artiste historien face à son histoire (Warburg)

Au vu des événements que traversait la Colombie dans les années 1980 et 1990, on peut imaginer qu'un certain nombre d'intellectuels réfléchissaient aux questions ayant trait à la mémoire et craignaient que la rapidité des événements ne vienne annihiler toute possibilité de construire une conscience historique et politique. Les images se sont retrouvées au centre de la grande interrogation portant sur l'écriture de l'Histoire dans ce conflit. La diffusion d'« images obscènes » –(*imágenes obsenas*) comme les appelle Buntinx– par la presse devint tellement problématique qu'elle fut l'une des raisons de l'engagement des artistes dans la production d'images régénératrices. Il faut aussi rappeler que ces « images obscènes » sont souvent produites par les instigateurs même des conflits et destinées à la presse, avaient aussi pour but de marquer le territoire du pouvoir par le biais de la violence. Ainsi, les différents groupes subversifs en présence ont veillé à créer des mises en scènes de l'horreur afin de semer la terreur auprès des populations et des pouvoirs publics. Ce qui est étrange, c'est que durant toutes ces années, la presse et les pouvoirs publics aient produit des images macabres, encouragé leur circulation et permis de banaliser à ce point la violence. Sans doute cette surproduction d'images faisait-elle également partie du projet d'État visant à anéantir la population, mais elle signifiait en même temps que « le corps politique était encore incapable de produire du discours<sup>178</sup> » ; les pouvoirs ont ainsi laissé les images circuler librement à la place de la parole. Une autre explication possible serait celle-ci : dans un régime iconophile et catholique comme celui de la Colombie, cet anéantissement des spectateurs par les images de la violence a trouvé un territoire fertile dans la perspective d'un projet politique voué à détruire toute possibilité de construire une mémoire collective. Comme l'écrit Marie José Mondzain, « cette production audiovisuelle n'est qu'un instrument et même l'instrument majeur de cette stratégie de la terreur et de la sécurité propre à éliminer toute construction politique de la mémoire<sup>179</sup> ». « Plus qu'aucune autre pratique, la photographie se trouve de façon inquiétante liée à la mort, à la disparition du temps et du corps vivant, à la consignation du souvenir de ce qui “a été”, et c'est pour cela que la photographie joue un rôle déterminant dans la réflexion critique et sociale sur la mémoire et la remémoration »<sup>180</sup>. Guy Debord appelle ce phénomène *l'excès du médiatique*. Selon l'auteur, un tel excès serait orchestré par les pouvoirs trouvant chez les spectateurs de parfaits récepteurs passifs qui se réjouissent de

---

<sup>178</sup> Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, [Nouvelle éd., 2013], Montrouge : Bayard, 2009, p. 100.

<sup>179</sup> Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Montrouge : Bayard, 2007, p. 88.

<sup>180</sup> Nelly Richard, « Imagen-Recuerdo y borraduras », dans Nelly Richard, (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile : Ed. Cuarto Propio, 2006 (segunda edición), p. 165. (T. d. A.)

cette inflation d'images : « Ainsi, le spectacle ne serait rien d'autre que l'excès du médiatique, dont la nature, indiscutablement bonne puisqu'il sert à communiquer, est parfois portée aux excès. Assez fréquemment, les maîtres de la société se déclarent mal servis par leurs employés médiatiques; plus souvent ils reprochent à la plèbe des spectateurs sa tendance à s'adonner sans retenue, et presque bestialement, aux plaisirs médiatiques »<sup>181</sup>. Et cet excès d'images obligerait les images à se chasser les unes après les autres, empêchant la possibilité de faire mémoire : « sachant que nous vivons désormais dans un monde sans mémoire, où, comme sur la surface de l'eau, l'image chasse indéfiniment l'image »<sup>182</sup>. Cette excès d'images de la presse, directement liée à la condition amnésique, a complètement banalisé la violence et rendu les spectateurs complices de ce spectacle macabre tout en les empêchant de devenir des « sujets spectateurs libres susceptibles de devenir acteurs de l'histoire »<sup>183</sup>.

Richard soutient que la photographie a principalement une fonction documentaire, mais elle souligne aussi le fait qu'elle « entretient avec la “réalité du passé” un lien doublement démonstratif. La photographie nous fait savoir que le passé “a été” (il témoigne de son temps passé et garantit l'antériorité du sujet photographié) et nous dit en même temps que ce que nous voyons a été “réel” : elle met en évidence le signe objectif d'une existence effectivement vérifiée par un registre technique<sup>184</sup> ». Mais entre la photographie et le corps du spectateur, il y a une rencontre voire un affrontement qui impose une relation orientée. Marie-José Mondzain insiste sur le fait que l'on a trop tendance à réduire le registre visuel à l'immédiateté du regard alors que, produite par des mains ou construite par le regard, l'image en tant que telle échappe à tout registre naturel : elle éveille notre puissance d'agir<sup>185</sup>. Par cette capacité qu'a le spectateur de connaître les images, il peut éprouver une puissance et agir librement. Mondzain évoque trois sortes de relations que nous pourrions établir avec les images ; la première, selon un mode de soumission, est une relation de face-à-face tout à fait élémentaire « où les images ne sont qu'un spectacle qui s'adresse en s'imposant au sujet de la jouissance. Dans ce type d'expérience, c'est le corps de l'image qui dispose de mon corps jusqu'à sa passive désobjectivation. Pris en otage par la violence des images qui annihilent notre puissance

---

<sup>181</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris : Gallimard Folio, 1992, chap. III. p. 19

<sup>182</sup> Guy Debord cite le président Giscard d'Estaing, dans *Ibidem*, chap.VI. p. 28.

<sup>183</sup> Marie José Mondzain, *Homo spectator: voir, faire voir*, [2e éd.], Montrouge : Bayard, 2013, p. 100.

<sup>184</sup> Nelly Richard, « Imagen-Recuerdo y borraduras » *op.cit.*

<sup>185</sup> Marie José Mondzain, « Le corps face aux images », *Libération*, 18/11/2015, disponible à [http://www.liberation.fr/debats/2015/11/18/le-corps-face-aux-images\\_1414437](http://www.liberation.fr/debats/2015/11/18/le-corps-face-aux-images_1414437) (consulté le 22/09/2016).

d'agir, nous devenons paradoxalement les victimes de l'image, y compris devant l'image des victimes<sup>186</sup> ».

Mondzain nous parle ensuite d'un deuxième type d'expérience dans laquelle le corps du spectateur se réapproprie son pouvoir : « actif, il met en mouvement son énergie cognitive et ses ressources discursives. La relation de son corps de sujet parlant à ce qu'il voit et à ce qui lui est donné à voir, dans la composition raisonnée et critique de ses affects, organise son autorité sur le site de la soumission fascinée<sup>187</sup> ». Dans cette relation, le spectateur convoque tous les critères d'analyse technique et formelle, s'engageant dans une relation active avec les producteurs d'images, car ce savoir [du spectateur] doit inclure les savoir-faire [des créateurs]. « Toutes les opérations discursives et herméneutiques déploient leur champ de compétences et touchent tous les régimes de signes. L'activité critique, si elle est inséparable du savoir technique, est surtout inséparable de l'analyse des conditions historiques de la production des images.<sup>188</sup> » Ensuite, en dehors de ces deux types de relations, il y a celle de l'expérience à travers laquelle nous nous reconnaissons dans ces images. Il s'agit de faire une expérience des images qui déborde son cadre historique ainsi que toute maîtrise cognitive et technique de cette expérience, ce qui reviendrait à en faire une expérience singulière, c'est-à-dire à faire histoire avec les images pour « désigner le site de notre expérience de l'éternité des images sous le terme de zone, site où peut se déployer l'expérience d'une illimitation »<sup>189</sup>. Ce qui reviendrait à dépasser l'aspect formel, cognitif ou historique des images pour leur désigner un espace topographique d'expérience et de projection.

Si nous pensons à la conception des images telle qu'elle a été pensée par Warburg dans la construction de *l'Atlas Mnémosyne*, nous accorderons que l'image n'est pas « une chose dont on saurait tracer les frontières exactes »<sup>190</sup>, mais qu'elle a la capacité de dépasser son cadre objectif. Dans les allers-retours permanents et indéfinis qu'effectuera Aby Warburg entre l'Histoire et l'histoire de l'art, il s'éloignera d'une idée purement formaliste des images pour définir « une image comme le résultat des mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversant de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils

---

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, l'histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Editions de Minuit, 2002, p. 39.

nous obligent à la penser comme un “moment” énergétique ou dynamique<sup>191</sup>. » Warburg nous annonce le temps de l’image comme un temps complexe, « le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes<sup>192</sup>. » Dans cet « élargissement méthodique des frontières » de l’Histoire et de l’histoire de l’art, Warburg effectue une « déterritorialisation de l’image et du temps » qui modifie complètement notre conception de l’historicité. Ainsi que l’annonce Warburg, « le temps de l’image n’est pas le temps de l’histoire ». De cette façon, Warburg va permettre à l’histoire de l’art de reformuler « sa propre théorie du temps qui sera orientée par l’auteur vers une « psychologie historique » à partir des images. Warburg définira donc l’*Atlas Mnemosyne* à travers lequel il a formulé toute sa théorie des images comme un « livre rare orienté vers l’universel et les sciences de l’esprit<sup>193</sup> » qui donneront à l’historicité un temps en spirale.

Cette « déterritorialisation du savoir sur les images » a permis ainsi l’ouverture les unes aux autres des disciplines de l’histoire, de l’histoire de l’art, de l’anthropologie et de l’ethnographie. Warburg nous expose ainsi son idée : « en risquant ici cette tentative partielle et provisoire, mon intention était de plaider en faveur d’un élargissement méthodologique des frontières de notre science de l’art<sup>194</sup>. » Tout en s’éloignant des idées purement formalistes de la production artistique, Warburg considérait l’artiste comme « l’intuition formatrice » et lui accordera une place fondamentale dans sa construction d’une pensée de l’histoire.

Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *L’image survivante*, ce changement de perspective sur les possibles ouverts par les images modifie aussi notre conception de l’histoire qui ne serait « pas un fleuve continu, où les choses se transmettent simplement de l’amont vers l’aval, mais une dialectique tensive, un drame qui se joue entre le cours du fleuve et ses propres tourbillons<sup>195</sup> ». Selon Aby Warburg et Georges Didi-Huberman, l’image devient alors un espace géographique dans lequel toutes conceptions de la temporalité et de l’élasticité en termes de puissance seront désormais prises en considération dans les travaux des artistes colombiens.

---

<sup>191</sup> Georges Didi-Huberman, *L’image survivante*, *op.cit.*, p. 39.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> *Tagebuch*, 11 avril 1927, dans Aby Warburg ; avec un essai de Roland Recht, *L’atlas Mnemosyne*, textes traduits de l’allemand par Sacha Zilberfarb, Paris : l’Écarquillé, Institut national d’histoire de l’art, INHA, 2012, p. 13.

<sup>194</sup> A. Warburg, *Tagebuch*, 12 janvier 1897, cité dans Didi-Huberman, *L’image survivante*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>195</sup> Georges Didi-Huberman, *L’image survivante*, *Ibid*, p. 93.

L'artiste historien, parce qu'il produit des œuvres dans ce contexte, viendrait participer à cette déconstruction des mythes historiques, en apportant à partir de ses intuitions une nouvelle temporalité plus malléable permettant à l'histoire de faire des allers et venues, tout en accordant aux images un espace géographique variable et non pas une juxtaposition chronologique de moments isolés. Il s'éloignerait ainsi des discours officiels et donnerait la priorité aux murmures des petites histoires des habitants restés muets après les passages de l'horreur.

Shlomo Sand a travaillé à travers ses ouvrages à la déconstruction des mythes de l'Histoire et a promu une nouvelle façon d'enseigner l'Histoire tout en conservant un rapport étroit avec d'autres disciplines. « Arrivé à la conclusion qu'une partie de la découverte de cette histoire culturelle était basée sur une fuite de la politique » et gardant l'esprit ouvert à d'autres aires de la connaissance tels que les sciences sociales et la philosophie, il propose un rapprochement entre l'histoire, l'art et la littérature afin de repenser le métier d'historien. Cette vision transversale de l'Histoire comme d'un réseau perméable et relié à notre corps, nos émotions et notre psychologie, permettrait de concevoir une façon différente de produire des récits historiographiques et ainsi donner une place à l'art dans l'écriture de l'Histoire. L'auteur propose d'« enseigner l'Histoire avec le même état d'esprit qu'on enseignerait le tableau de Magritte où était inscrit « Ceci n'est pas une pipe »<sup>196</sup>, non comme s'il s'agissait d'un mythe, mais comme une chose construite par les hommes à partir de réalités économiques, politiques, géographiques et psychologiques vivantes. Donnant ainsi lieu à une histoire incluant la possibilité de produire des discontinuités poétiques qui ouvriraient un espace à l'imagination et à la projection de ce corps fracturé par la violence.

L'iconologie warburgienne vise en effet à produire quelque chose comme une représentation dialectique des rapports entre les images qui bouleversent complètement notre perspective sur l'Histoire : « [les images] travaillent par démontage de continuum figuratif, par 'fusées' de détails saccadés, et par remontage de ce matériel en rythmes visuels inédits<sup>197</sup> ». Les images, telles qu'elles ont été produites par les artistes historiens en Colombie, n'ont pas été pensées comme des entités esthétiques ni comme des empreintes de

---

<sup>196</sup> Entretien réalisé par Pierre Barbancey avec Shlomo Sand : « Quand je lis Finkielkraut ou Zemmour, leur lecture de l'Histoire, je suis effrayé », 22/01/2016, *L'Humanité*, disponible à <http://www.humanite.fr/shlomo-sand-quand-je-lis-finkielkraut-ou-zemmour-leur-lecture-de-lhistoire-je-suis-effraye-596563> (consulté le 28/09/2016).

<sup>197</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op.cit.*, p. 495.

la réalité, mais comme des réalités singulières qui ont cherché à universaliser le discours de la violence et de la disparition. La production des artistes durant cette période nous a permis d'aborder la mémoire en relation aux images secondaires, celles que nous avons gardées dans nos souvenirs, celles qui sont en lien avec notre biographie et qui nous paraissaient insignifiantes et déconnectées de la réalité historique, mais qui au fond ne l'étaient pas. Ces images réactivées de la mémoire n'ont pas produit un effet immédiat ; elles ont juste révélé les signes d'autres images qui s'étaient superposées dans nos mémoires et avaient obscurci notre capacité à visualiser le passé.

L'*Atlas Mnemosyne* de Warburg se présente à nous comme une façon de replacer ces œuvres produites durant les années 1980 et 1990 dans le contexte élargi des informations qui nous donnent une distance critique et nous laissent libre de les associer à d'autres fragments rassemblés par des chercheurs, des journalistes, des activistes et par les familles des victimes.

Bien que l'Atlas de Warburg nous plonge par sa complexité dans une marée d'images, termes, textes, fiches, manuscrits et documents que nous ne n'aurons pas l'occasion d'étudier en détail ici, cette *bizarrierie*, telle que la nomme Didi-Huberman, « relève tout aussi bien d'un choix épistémologique remarquablement fondé : celui de transformer, de remodeler l'intelligibilité historique des images sous la pression —l'empreinte— de chaque singularité féconde<sup>198</sup> ». Ainsi, Warburg nous ouvre d'innombrables possibilités pour penser l'histoire par le mouvement. L'Atlas présente une surcharge d'informations et de fragments qui se rapprochent de la constitution chaotique et désordonnée de notre mémoire, telle qu'elle a émergé de ces années de violence de notre enfance. La réflexion de Warburg permet en ce sens d'aborder la question des images de deux façons : à partir de leur aspect purement formaliste et technique de fragments du passé, mais surtout dans la perspective d'une spatialisation architecturale de la mémoire à l'intérieur de laquelle nous allons replacer la production artistique, nos connaissances sur l'histoire et nos souvenirs secondaires et autobiographiques. De cette manière, nous pourrions peut-être retrouver un certain sens de l'orientation.

---

<sup>198</sup> Georges-Didi Huberman, *L'image survivante*, *Ibid.*, p. 161.

## 2.2. Une Histoire qui n'a pas été écrite

S'il existe en Amérique Latine une tradition de l'Histoire au sens occidental, celle-ci tire ses origines des chroniques de la période coloniale, dépendance qui sera fortement critiquée par les études postcoloniales, mais que nous ne nous attarderons pas à développer dans ce chapitre. En effet, bien que l'on ait pu constituer une historiographie de la période ayant précédé l'arrivée des Espagnols, la transmission des textes fascinants des chroniqueurs de la Nouvelle Grenade, fondateurs de notre histoire écrite, fut en général très pauvre. Cependant, à l'Académie d'Histoire de Bogotá sont conservées les peintures à l'huile de trois grands chroniqueurs de la conquête espagnole —Pedro Simón, Juan de Castellanos et Bartolomé de Las Casas—“pères” de notre histoire. Face à eux se trouvent les portraits des premiers académiciens qui ont donné naissance au métier d'historien en Colombie. On pourrait schématiquement évoquer trois grandes périodes dans le développement institutionnel de la science historique du XX<sup>e</sup> siècle en Colombie : d'abord, la fondation de l'Académie Colombienne d'Histoire en 1902, ensuite le développement du métier d'historien dans le champ universitaire (avec la création de l'Annuaire Colombien d'Histoire Sociale et de la Culture ainsi que de la Faculté d'Histoire de l'Université Nationale en 1962 par Jaime Jaramillo Uribe), et enfin un moment plus contemporain où d'autres sciences vinrent à l'appui de l'histoire. L'instauration d'un cursus en histoire, faisant l'objet d'une spécialisation au sein de la faculté de Philosophie et Lettres, va donner un élan à toute une génération d'historiens diplômés au milieu des années 1970 de l'Université Nationale. Cette génération va se renouveler en assumant ainsi l'idée d'une « nouvelle histoire », terme importé de l'école française et qui s'orientera en Colombie vers le traitement de sujets économiques dans une tradition marxiste.

La « nouvelle histoire » en France désignait la ligne de travail de l'École des Annales initiée par Marc Bloch et Lucien Febvre. Réagissant à l'idée de faire une « histoire totale », à dominante économique et sociale, la « nouvelle histoire » naissait plutôt d'une volonté d'investir le socioculturel par l'étude de la civilisation matérielle (l'alimentation, le vêtement, les outils, les techniques et les innovations), mais aussi par celle des représentations collectives. Il y avait dans cette idée de l'étude de l'histoire, une vision qui se rapprochait des éléments intimes et autobiographiques, qui s'intéressait à la vie des opprimés sans la contrainte d'établir une chronologie linéaire pointée par de événements majeurs reliés à la vie des héros. Comme le remarque Jacques Rancière dans *Les Mots de l'histoire*, « ces nouveaux



objets d'histoire, l'histoire en élabore la connaissance au croisement des données fournies par les sciences de l'espace, de la circulation, de la population et des faits collectifs, à la jonction de la géographie, de l'économie, de la démographie et de la statistique. Ce déplacement scientifique répondait au déplacement d'une politique qui ne battait plus à l'heure des rois, mais à celle des masses. »<sup>199</sup>

L'historiographie en Colombie, héritière de l'école française, a connu une rupture très claire à trois reprises: durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, elle s'est d'abord focalisée autour des sources et des archives. Durant cette période, l'historien avait pour tâche de reconstruire les faits tels qu'ils lui parvenaient. De là les chroniques extraordinaires de l'époque coloniale commanditées par la Nouvelle Grenade. L'histoire s'est ensuite focalisée sur la construction de la patrie, sur la recherche d'une biographie de la nation et d'une exaltation de ses héros. Puis, les historiens de la génération de la « nouvelle histoire » se sont concentrés plutôt sur la compréhension d'une époque à partir de problèmes spécifiques. Intégrant l'économie et les sciences sociales à leur étude, comme l'école marxiste le proposait, ils ont délié l'histoire de la politique reposant sur le bipartisme qui régnait en Colombie depuis la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Parmi cette dernière génération d'historiens, nous avons récemment découvert les textes du programme du CINEP/PPP (Centre de Recherche et d'Éducation Populaire – Programme pour la Paix). Cette institution fut fondée par les jésuites en 1972, et notamment par le prêtre et historien Fernán González, qui a travaillé depuis la perspective de la récupération de la mémoire à partir des réalités colombiennes comme le conflit, la violence et la construction de l'État. Cette fondation, pionnière sur la réflexion sur la violence en Colombie, travaille sur la reconnaissance et la visibilité de la mémoire des victimes dont les droits civils et politiques ont été violés, sur les voies alternatives au développement inégal, et ont anticipé les initiatives ouvrant au dialogue pour la paix.

Dès les années 1950, les artistes se sont de leur côté éloignés de toute forme de représentation de la nation et des héros de la patrie, et ont commencé à s'intéresser aux détails, aux petites histoires des gens et à la souffrance du corps individuel. Dans ce contexte artistique des années 1950 en Colombie –qui coïncide avec ce qu'on curieusement appelé l'Époque de la Violence, période qui suit l'assassinat du leader politique Jorge Eliécer Gaitán

---

<sup>199</sup> Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire : essai de poétique du savoir* (1993), Paris : Points, 2014, p. 32.

en 1948– cette singularité des petites histoires s’est vue reflétée par la représentation du corps et le développement d’un langage visuel symbolique fortement expressif. Dans les œuvres de cette époque, la figure humaine fut représentée fragmentée, distordue et par moment, éviscérée. En revanche, d’autres artistes ont davantage utilisé un langage évocateur en signalant des cas particuliers de la violence. La figure humaine fut alors représentée de façon graphique et abstraite, suggérée au travers d’objets qui y faisaient allusion. Il arrivait parfois qu’elle se trouve représentée dans le hors champs. Mais c’est pourtant aux histoires individuelles que les travaux de cette époque ont fait référence, car chaque élément donné à voir dans ces œuvres évoquait bien une individualité transformée par la violence. Chaque élément faisant partie d’une œuvre ou installation, chaque image rapportée de la presse ou d’ailleurs était liée politiquement au contexte de la vie des gens, elle faisait partie d’une réalité singulière, liée à une petite histoire qui restait souvent en dehors du récit de l’Histoire officielle. Les artistes colombiens, bien que représentant la violence au moyen d’approches esthétiques très variées, signalaient les événements qui survenaient dans le pays en en dénonçant les implications humaines, les violences constamment perpétrées, comme massacres, disparitions, destruction de populations et assassinats.

Certains artistes ont exploré dans les années 1960 différentes dimensions de la souffrance ressentie par la figure humaine dans laquelle se voyait représentée la collectivité. Ces œuvres chargées émotionnellement cherchaient à travers leur expressivité à troubler le spectateur en provoquant un phénomène d’identification à cette violence bien connue à l’époque.

Il est important de souligner qu’en 1958, Alberto Lleras Camargo, premier président durant le Front National<sup>200</sup>, pacte qui fut signé en réponse à la dictature militaire de 1953 instaurée après l’assassinat de Gaitán, délègue alors une commission pour éclaircir les causes et conséquences de la violence excessive. Les membres de cette commission ont voyagé en Colombie, interviewant tant des victimes que des auteurs de violences. En 1962, la parution de premiers numéros de la revue *La Violencia en Colombia* témoignait d’un processus social qui comprenait une analyse de témoignages troublants et des photographies des victimes. Le prêtre Germán Guzmán, l’un des envoyés de la mission, consacra trois années à la compilation de témoignages oraux et visuels exceptionnels parus en 1968 dans un numéro de *La Violencia en Colombia*.

---

<sup>200</sup> Le Front National fut un pacte passé de 1958 à 1974 entre les libéraux et les conservateurs pour restaurer le pouvoir bipartiste après la chute de la dictature de Gustavo Rojas Pinilla en 1958.



Figure 11 : Germán Guzmán, *Decapitado sobre el surco* (Décapité sur le sillon). Photographie parue dans la revue *La Violencia en Colombia* en 1968.



Figure 12 : Germán Guzmán, *Para que nunca volviera a engendrar* (Pour qu'elle ne puisse plus jamais engendrer). Photographie parue dans la revue *La Violencia en Colombia* en 1968.

Les photographies publiées dans *La Violencia en Colombia* constituent une documentation historique de l'horreur et de la destruction caractéristiques du conflit généré par le bipartisme entre 1945 et 1960. Ces documents ont ainsi donné à voir une preuve évidente du conflit qui a largement influencé la façon expressive dont beaucoup d'artistes ont abordé le sujet<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> María Margarita Malagón-Kurka, « Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980 », *Revista de*

Les photographies des corps mutilés, décapités, torturés et violentés semblaient irréelles tant leur apparence était insoutenable. Ce panorama d'atrocités et d'humiliations incluait aussi de nombreux assassinats de rivaux politiques et d'homicides indiscriminés de femmes, de personnes âgées et d'enfants. Dans la tentative d'anéantir l'ennemi, les moindres limites imposées par le respect des corps ont été transgressées. Germán Guzmán a traité de ces phénomènes dans le chapitre de son livre intitulé « Tanatomania en Colombia » (Thanatomanie en Colombie) dans lequel il résume ses impressions<sup>202</sup>.

D'après Guzmán, les groupes impliqués dans le conflit étaient obsédés par la mort et le sadisme. Il semblait exister chez eux un désir pathologique d'infliger des violences au corps au-delà de la mort. Dans ce contexte, la souffrance, la torture, la douleur physique et psychologique, faisaient partie intégrante de la dégradation que l'on faisait subir aux victimes. Dans le même chapitre, Guzmán inclut le vocabulaire spécifique développé par les groupes en conflit pour indiquer les types d'agressions et de blessures pratiquées sur l'ennemi<sup>203</sup>. Les artistes de cette époque se sont appropriés de telles publications et ont, à partir de cette réalité de la violence dans les campagnes, réinventé leur langage plastique. De là provient l'idée de l'artiste historien, de l'artiste comme chercheur qui s'empare du récit de la violence pour le transformer en image.

Comme le propose l'historienne de l'art Ivonne Pini, le Festival d'Art d'avant-garde de Cali en 1971 fut un moment durant lequel les artistes et poètes ont réalisé de fortes critiques sociales, car ils n'étaient pas seulement préoccupés par le conflit politique – qui devenait révolutionnaire –, mais étaient aussi inquiets de l'ampleur des inégalités sociales<sup>204</sup>. Certains artistes (Pedro Alcántara et Norman Mejía), utilisant un langage expressionniste, ont exprimé leur refus des canons traditionnels de beauté au travers d'une évidente laideur. C'était une façon de bousculer la passivité et l'apathie du public vis-à-vis des événements quotidiens<sup>205</sup>. Ils alertaient et faisait prendre conscience à la population urbaine du conflit qui atteignait les

---

*estudios sociales*, 2008, n° 31, pp.16-33, disponible à [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-885X2008000300002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2008000300002&lng=en&nrm=iso) (consulté le 10/06/2016). (T. d. A.)

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> Germán Guzmán Campos, *La Violencia en Colombia*, Cali: Ediciones Progreso, 1968, p. 325.

<sup>204</sup> Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Ediciones Uniandes, 2003.

<sup>205</sup> María Margarita Malagón-Kurka, « Dos lenguajes contrastantes... », *op. cit.*, pp. 16-33. (T. d. A.)

campagnes colombiennes et prenaient position face à l'irracontable de ces événements.

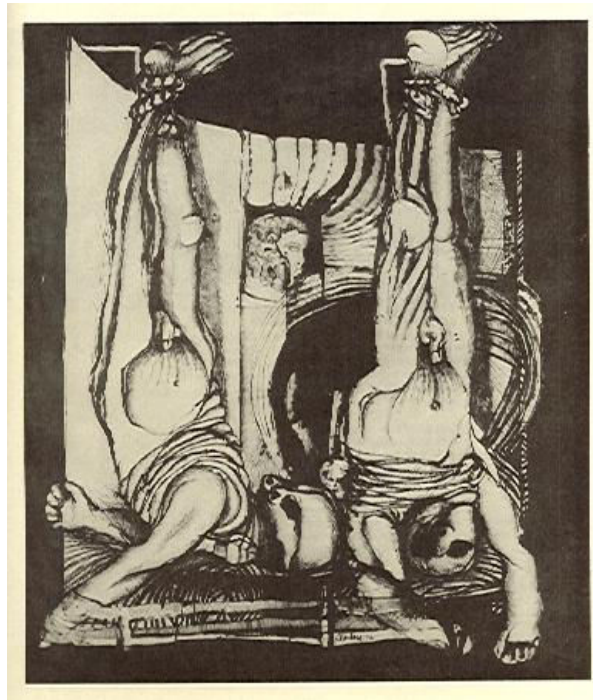


Figure 13 : Pedro Alcántara, *El martirio agiganta a los hombres raíz* (Le martyre gigantise les hommes-racines), 1966, Encre de chine sur papier marouflé, 180 x 159.



Figure 14 : Norman Mejía, *La horrible mujer castigadora* (L'horrible femme punisseuse), 1965, Huile sur toile, 204 x 147 cm.

Rosalind Krauss propose le terme de « signes indexicaux » qui sera largement employé par les historiens de l'art en Colombie. Il se réfère à des éléments intrinsèques aux œuvres qui permettraient d'y associer des événements liés à la possibilité d'une construction historiographique. Au sens de l'expression développée par Rosalind Krauss, dans les œuvres de certains artistes colombiens des années 1980 « se trouvaient des traces ou des signaux de présences (en dehors d'une quelconque matérialité corporelle), d'objets et de structures avec lesquelles les artistes avaient interagi durant leur élaboration. Pourtant ces artistes ne cherchaient pas à se référer ou à représenter une réalité, mais à présenter des indices et des signaux qui se référaient à celle-ci<sup>206</sup> ».

Daniel Pécaut souligne les différences évidentes entre les enjeux et les acteurs de la violence en Colombie pendant les périodes de 1930, 1950, 1960-70 et 1990, mais en raison de la succession ininterrompue de ces faits, ils en arrivent à produire le sentiment d'une continuité. Ainsi, « les processus de constitution sociale de la mémoire et d'inscription des faits dans une histoire sont compliqués par l'absence de points d'arrêt ou d'ancrage »<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> *Ibid*, María Margarita Malagón-Kurka, « Dos lenguajes contrastantes... », pp. 16-33. (T. d. A.)

<sup>207</sup> Daniel Pécaut, « De la banalité de la violence à la terreur : le cas colombien », *op. cit.*

### 2.2.1. Les indices

D'après Charles Sanders Peirce, un indice se définit ainsi :

« [Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. (...) Les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations par trois traits caractéristiques : premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets ; deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités, ou des continus singuliers ; troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle [c'est à dire par l'intuition]. Mais, [comme l'indice est dépendant d'un phénomène], il serait difficile de citer un cas d'indice absolument pur ou de trouver un signe absolument privé de la qualité indiciaire. Psychologiquement, l'action des indices dépend de l'association par contiguïté et de l'association par ressemblance ou d'opérations intellectuelles.<sup>208</sup> »

D'après l'interprétation de Jean-Philippe Antoine de la théorie de Peirce, l'indice est le caractère *physique* ou *organique* de la connexion avec son objet, qui induit l'idée d'un signe né directement des objets, et *parmi* les objets. La fumée signale le feu parce qu'elle en est la conséquence physique, que quelqu'un soit présent ou non pour percevoir ce signal. Le coup frappé à la porte est lié à la personne qui frappe, qu'il y ait ou non quelqu'un dans la maison pour le reconnaître. L'indice semble ainsi déclarer que les relations entre objets sont de l'ordre de la signification, avant toute intervention de l'esprit. Celui-ci se contentera de prendre note après coup du *fait* que le réel signifie<sup>209</sup>.

Le concept d'indice a été proposé par Rosalind Krauss au début des années 1970 pour analyser, à partir des données linguistiques, les travaux d'une nouvelle génération d'artistes conceptuels tels que Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart et Lucio Pozzi, qui participaient à une exposition au P.S.1. à New York et avaient conçu leurs œuvres comme des empreintes du bâtiment dans lequel ils exposaient. Les artistes avaient choisi « de travailler dans la terminologie de l'index, s'efforçant d'exacerber un aspect de la présence physique du bâtiment, et par là même, d'y inscrire une trace périssable de la leur.<sup>210</sup> » Rosalind Krauss se

---

<sup>208</sup> Charles S. Peirce, *The Short Logic*, dans Peirce, *Ecrits sur le signe*, rassemblés, commentés et traduits par Gérard Deledalle, Paris : Ed. du Seuil, 1992, p. 158. Cité dans Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, 5/6, 1979, p. 167.

<sup>209</sup> « Peirce avec Beuys : Les signes et l'expérience », Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XXe siècle : Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève : MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain ; Dijon, Paris : Les Presses du réel, 2011, p. 44, cité dans Charles S. Peirce, *Textes anticartésiens*, présentés et traduits par Joseph Chenu, Aubier, 1984, p. 208.

<sup>210</sup> Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, 5/6, 1979, p. 170.

réfère aussi à *Tu m'* (1918) et l' *Elevage de Poussière* de Marcel Duchamp (1920) comme aux premières œuvres dans l'histoire de l'art contenant des signes indiciels. Dans la première, *Tu m'*, « les readymades se donnent à voir par le canal de l'index. Les readymades eux-mêmes ne sont pas figurés. Au lieu de cela, la roue de bicyclette, le porte chapeau et le tire-bouchon sont projetés sur la surface de la toile par la fixation d'ombres portées, signifiant ces objets par le biais de traces indicielles.<sup>211</sup> » La deuxième, *Elevage de Poussière*, est produite « par la fixation de la poussière tombée sur la surface du verre pendant des mois. L'accumulation de poussière est une espèce d'index physique de l'écoulement du temps.<sup>212</sup> »

Rosalind Krauss explique ainsi le concept:

« À la différence des symboles, les index établissent leur sens sur l'angle d'une relation physique à leur référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient. Dans la catégorie de l'index, nous pouvons placer les traces physiques (comme les empreintes des pas), les symptômes médicaux ou les référents qui actualisent les embrayeurs. Les ombres portées pourraient aussi servir de signes indiciels des objets.<sup>213</sup> »

« Embrayeur », d'après la définition de Roman Jakobson, désigne des « signes linguistiques vides » qui permettent d'indiquer quelque chose et dont l'interprétation dépend de la situation et du contexte. « *Cette* », « *je* » ou « *tu* », sont des exemples d'embrayeurs qui, lorsqu'on leur attribue un référent, peuvent être « remplis de sens »<sup>214</sup>. Barthes notait déjà l'importance des *shifters* –embrayeurs linguistiques dits d' « écoute » ou d' « organisation»– dans le discours de l'historien, pour constater aussitôt leur fonction *dé-chronologisante*, leur façon de déconstruire le récit en zig-zag, en changements de tempi, en complexités non linéaires, en frottements de temps hétérogènes...<sup>215</sup>

Dès lors, associer les œuvres d'artistes colombiens des années 1980 et 1990 au concept de *signe indiciel*, comme l'a proposé l'historienne d'art María Margarita Malagón-Kurka, semble très efficace. Des artistes comme Doris Salcedo, Oscar Muñoz, Beatriz González et Juan Manuel Echavarría, entre autres, travaillaient à partir de traces, d'empreintes, d'images de la presse et d'objets trouvés « non pas dans le but d'exprimer une réalité ni de la représenter,

---

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 166.

<sup>212</sup> *Ibid*, p. 167.

<sup>213</sup> *Ibid*, p. 166.

<sup>214</sup> Roman Jakobson, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », dans *Essais de linguistique générale*, Paris : Éd. de Minuit, 1963.

<sup>215</sup> Roland Barthes, « *Le discours de l'histoire* » (1967), *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*, Paris : Le Seuil, 1984, p. 154-157. Cité dans Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, p. 38.



mais de présenter des indices et des signes qui faisaient allusion à celle-ci »<sup>216</sup>. Ces artistes ont enquêté de diverses manières et collecté de nombreuses traces de violence qu'ils ont utilisées comme des éléments indiciels. À partir de ces derniers, ils ont élaboré leurs œuvres et proposé une nouvelle forme de représentation de la violence. Cela pouvait faire référence aux vêtements, comme dans le cas de Doris Salcedo, aux images des personnes disparues collectées par Oscar Muñoz, aux histoires singulières parues dans la presse utilisées par Beatriz González, ou aux témoignages et photographies de lieux dévastés par la violence recueillis par Juan Manuel Echavarría. L'utilisation d'indices évocateurs permettait d'aborder le sujet de la violence à partir de la singularité : des petites histoires ou des objets qui paraissaient insignifiants, mais qui, replacés dans leurs contextes, étaient des métaphores de l'horreur. Ces artistes ont enquêté à partir d'éléments infimes, quasiment invisibles. Les indices leur ont permis de s'éloigner de toute forme de redondance et de littéralité pour laisser place à la reconstruction de la mémoire de la guerre.

Dans les années 1990, le concept d'index sera repris par David Company<sup>217</sup> à partir d'œuvres photographiques d'artistes, comme Sophie Ristelhueber<sup>218</sup>, pour y ajouter une dimension temporelle non pas liée à un objet ou à une structure, mais à des *actions* réalisées par des êtres humains dans un temps antérieur à l'arrivée des artistes sur le lieu des événements. Ainsi, Krauss et Company s'accordent à dire que cette nouvelle catégorie est constituée par des œuvres qui contiennent en elles mêmes un langage indiciel invitant le spectateur à se poser la question du référent, ou à s'interroger sur les actions ou les éléments à l'origine des indices présents à l'intérieur des œuvres. Ces indices permettent au spectateur d'associer les œuvres à un contexte particulier qui les déborde, comme ce fut le cas pour les artistes colombiens à partir des années 1980<sup>219</sup>.

Ce changement de registre esthétique dans les œuvres d'art a aussi en même temps transformé la situation de l'art dans la société ; il n'était plus question de produire des événements esthétiques isolés de la réalité, mais de générer une prise de conscience citoyenne sur la violence qui était en train de se produire dans les campagnes, et que beaucoup se refusaient à regarder en face.

---

<sup>216</sup> María Margarita Malagón-Kurka, « Dos lenguajes... », *op. cit.*, pp, 16-33. (T. d. A.).

<sup>217</sup> David Company, (Ed.), *Art and Photography*, London : Phaidon Press, 2003.

<sup>218</sup> Et aussi Willie Doherty et Anthony Hernandez.

<sup>219</sup> María Margarita Malagón-Kurka, « Dos lenguajes... », *Ibidem.* (T. d. A.)

Rosalind Krauss nous ouvre à l'idée d'un « art de l'index » qu'elle appelle aussi « le photographique ». Les photographies, nous dit Krauss, appartiennent à une seconde catégorie des signes : celle des signes par connexion physique [les indices]<sup>220</sup>. Krauss affirme que « l'index peut prendre toutes les formes possibles », mais que sa structure demeure invariable. Nous ajouterons donc à cette catégorie les témoignages recueillis par les artistes, dont certains ont été formellement transformés, et d'autres ont seulement constitué une base de réflexion pour les artistes qui ont cherché à travers ces différentes formes indicielles – objets, photographies, témoignages, images de presse – à représenter un langage universel de la violence et ont ainsi permis d'entamer l'édification de mythes reconstituteurs de la mémoire.

---

<sup>220</sup> Charles Sanders Peirce, « The Art of Reasoning », chap. II, 1895, trad. dans Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris : Le Seuil, 1978, p. 151.

### 2.2.2. Les fables de l'Histoire

« J'ai grandi dans une culture où la Bible est enseignée comme le premier livre d'histoire, et non pas comme un récit théologique. On sait la part qu'ont en général, dans notre éducation, les premiers récits, pour la formation de notre conscience du passé, et dans l'impression de souvenirs marquants pour la suite de notre vie. Elèves à l'école, dès l'âge de 7 ans nous savions avec certitude, que nous étions les descendants des guerriers du roi David, si ce n'est du roi lui-même. Devenus grands, nous sommes allées combattre, avec ardeur, pour notre « terre antique », sans mettre en doute, un instant, la longue « histoire » qui légitimait la poursuite de notre avancée dans cet espace<sup>221</sup>. »

Shlomo Sand (*Crépuscule de l'histoire*)

S'il y a eu des livres d'histoire d'ordre encyclopédique dans les années 1970 et 1980<sup>222</sup>, il s'est produit une rupture à cette période, non seulement vis-à-vis de l'écriture du récit historiographique, mais aussi vis-à-vis des sujets que les artistes ont abordés. Ce changement de perspective se produit parce que les événements en Colombie de ces années furent extrêmement troublants et répétitifs, ce qui donnait l'impression de vivre dans un temps cyclique qu'il était impossible d'enregistrer ou de raconter. Aussi les pouvoirs politiques ne montraient-ils durant ces années aucun intérêt réel pour l'historiographie. Avec l'arrivée du narcotrafic, l'irreprésentable s'est emparé de nos images et le récit est devenu irracontable. La situation en Colombie tournait au chaos entre la lutte contre le narcotrafic, la montée des guérillas, la naissance des groupes paramilitaires et les milliers de morts civils victimes des affrontements. Aussi, toute voix dissidente finissait par être anéantie. Des dizaines de leaders politiques, magistrats, juges et journalistes furent ainsi menacés et assassinés. Les médias ont largement contribué à ce climat chaotique. Ils ont capté et reproduit crûment les scènes de violence et participé à une production d'images qui nous distancaient de la réalité. Ces images violentes, représentant notre pays en lambeaux, étaient comme des scans de la réalité qui se présentaient à nous sans filtres ni sous-titres ; elles ont voilé notre regard et nous ont plongé dans un état de confusion. À travers ces images, nous avons appris à regarder notre réalité comme une fiction lointaine. Les artistes, dans ce contexte, ont joué le rôle de passeurs

---

<sup>221</sup> Shlomo Sand, *Crépuscule de l'histoire*, traduit de l'hébreu par Michel Bilis, Paris, Flammarion, 2015, p. 24.

<sup>222</sup> Parmi les ouvrages les plus utilisés : Davis, Robert H., *Historical Dictionary of Colombia*. Metuchen, NJ : The Scarecrow Press, 1977 (malheureusement pas traduit en l'espagnol) ; Jaramillo Uribe, Jaime (Ed.), *Manual de historia de Colombia*, 3 vols., Bogotá : Colcultura, 1979 ; Kalmanovitz, Salomón, *Economía y Nación: una breve historia de Colombia*. Bogotá : Universidad Nacional, siglo XXI, 1985 ; Jaramillo Uribe, Jaime, *Ensayos de historia social*, 2 vols., Bogotá : Tercer Mundo, 1989 ; Tirado Mejia, Álvaro (ed.), *Nueva historia de Colombia*, 8 vols., Bogotá : Planeta, 1989.

d'images et nous ont permis de prendre conscience que cette réalité nous appartenait.

Ce rapport abstrait que nous avons eu avec l'Histoire de la Colombie fut également nourri par les textes dans lesquels nous avons appris l'Histoire, qui étaient inadaptés pour développer la curiosité des enfants, comme le souligne Malcom Deas : ils étaient remplis des dates et d'« un certain nombre d'événements glorieux, de traits principaux de l'histoire nationale, des figures importantes, du développement des institutions et de l'économie » mais ils ne nous incitaient pas à « penser historiquement », ce qui voudrait dire, reconnaître comment le passé diffère du présent, (...), avoir une empathie avec les gens du passé, savoir comment se situer dans le temps, ainsi que reconnaître et critiquer un argument historique<sup>223</sup>. Cette situation a été aggravée par la décision de l'Education Nationale, il y a une trentaine d'années, de retirer du programme académique l'enseignement de l'Histoire et de le remplacer par un enseignement global des sciences sociales comprenant la géographie, l'économie, la politique, l'anthropologie, la sociologie, la culture et l'histoire – ce qui a largement contribué à produire cette distance que nous avons avec l'histoire. De nombreux historiens et intellectuels mécontents demandent depuis quelques années un retour à l'enseignement de l'Histoire. Cette décision gouvernementale montre une véritable volonté politique de ne pas former la conscience historique de toute une génération qui a dès lors pris pour habitude d'ériger l'oubli en une forme de résistance et de résignation. L'idée d'intégrer l'enseignement de l'histoire dans le champ plus vaste des sciences sociales aurait en effet pu élargir les connaissances des élèves, mais aurait aussi demandé une formation plus rigoureuse des enseignants, ce qui ne fut pas le cas. Pour élaborer les programmes d'histoire, les éducateurs finirent par adopter des livres obsolètes de 1910 ou d'autres textes très approximatifs des sciences sociales. Les livres utilisés étaient très descriptifs et se limitaient à raconter des histoires sans approfondir les faits ni établir des liens entre le passé et le présent. Selon ce programme d'enseignement, nous apprenions la découverte de l'Amérique, la conquête, la colonisation, l'indépendance et quelques généralités sur l'actualité américaine. L'enseignement de l'Histoire de la Colombie, tel que je l'ai vécu lors de mes années d'école élémentaire était fondé sur des histoires et des

---

<sup>223</sup> Malcom Deas, « El debate sobre la enseñanza de la historia », Fondateur du Centre d'Études Latinoaméricaines de l'Université d'Oxford, *Revista El Malpensante*, Bogotá : Universidad Central, Febrero de 2018, n° 193, pp. 54-56. Cet article fut présenté lors du colloque « La enseñanza de la historia en el ámbito escolar » (L'enseignement de l'histoire au milieu scolaire) avec des enseignants d'écoles publiques de Bogotá en octobre 2015. Il parut aussi dans les actes du colloque *La enseñanza de la historia en el ámbito escolar bogotano, 2015*, Bogotá : Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Educación del Distrito et Dirección de Formación Docente e Innovaciones Pedagógicas, 2015.

légendes – alors déjà démenties par les universitaires – qui s’inspiraient de détails insignifiants. Pour les enfants que nous étions, elles ont été profondément marquantes. C’est ainsi que nous avons attribué la découverte de l’Amérique au pur hasard de l’égarement des Espagnols dans la mer des Indes, que la fondation de Santa Fé (ancienne Bogotá) était due à la construction de douze petites huttes par le conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada, et non pas à la découverte par les Espagnols d’un village indigène extrêmement développé, et que nous avons cru que la naissance des mouvements d’indépendance avait été occasionnée par une querelle entre Espagnols et Créoles autour d’un pot de fleur cassé. L’Histoire, telle qu’elle nous a été enseignée, ne ressemblait qu’à une pure affabulation ; ces histoires infantilisantes et naïves ont brouillé les pistes et nous ont fait perdre le goût pour l’Histoire.

D’un autre côté, les véritables conflits et intérêts du pouvoir de même que la destinée des paysans, des métis et des indigènes n’étaient jamais retracés dans ces histoires fabuleuses ; il convient cependant de signaler qu’il y avait une rupture entre l’enseignement de l’Histoire à l’école élémentaire et secondaire, et au sein du système universitaire. Par la suite, dans les programmes secondaires plus avancés, nous avons droit à une formation complète basée sur les livres d’Augusto Montenegro González sur l’histoire des Étrusques, des Romains, de l’empire chinois, de la Mésopotamie, de la route des Indes, de Constantinople, de Napoléon, des Médicis, etc. Ce qui nous donnait une compréhension très large du monde en dehors de la Colombie. Méconnaissant l’Histoire de notre propre territoire, nous n’avons pas eu l’occasion de développer un sentiment patriotique ni une quelconque forme de nationalisme. Sans ce sens de l’appartenance, nous avons grandi complètement déracinés et déconnectés de notre identité culturelle.

Malcom Deas souligne également un point très important dans la méthodologie de l’enseignement de l’histoire, liée au talent et à l’intérêt individuel que chaque enseignant accorde à l’histoire. Ainsi, Deas explique qu’il y a une difficulté supplémentaire lorsque un enseignant se doit de transmettre un contenu historique rempli d’épisodes désastreux et honteux que les historiens ont forcément travaillé, mais qui ne permettent pas aux enfants de se projeter vers un meilleur avenir.<sup>224</sup> Et cette question de la méthodologie de l’enseignement n’a jamais été discutée dans le cadre des programmes de l’enseignement de l’histoire en Colombie.

---

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 56.



Figure 15 : Blason et caricatures du blason de la Colombie, 1886-1924.

Gauche : Blason des armes de la République de Colombie. (1886-1924)

Centre : Alfredo Greñas. Caricature dans le journal *El zancudo*, 1890.

Droite : Caricature dans le journal *El duende*, 1903.

Il est curieux de voir par exemple que malgré l'obsolescence des symboles de l'emblème colombien, ces derniers continuent d'être enseignés aujourd'hui de la même façon qu'il y a trente ans. Ainsi, les éléments du blason sont un exemple du décalage que nous avons subi entre le présent et notre histoire. Le Canal de Panama, par exemple, figure encore sur le blason, alors qu'il n'appartient plus à la Colombie depuis 1903<sup>225</sup>. La grenade, située dans la partie supérieure, ne fait pas partie des fruits que nous consommons dans le pays. Les condors ont disparu des Andes depuis plus de dix ans. Enfin, le bonnet phrygien, symbole plutôt rattaché à la Révolution Française, ne nous rappelle aucune lutte révolutionnaire en Colombie. Comme le décrit la journaliste Andrea Melo Tobón dans son article au ton quelque peu burlesque « *Théories et chaos de l'emblème national* », le blason de la Colombie ne représente absolument pas la réalité :

« C'est une sorte de "melting-pot sémiotique", car il concentre un mélange de symboles étrangers et créoles : on y voit un condor des Andes, espèce qui survit aujourd'hui par miracle et dont on compte dans le pays tout juste 100 représentants ; on voit deux cornes qui déversent l'or volé par les colons, et une quantité de fruits qui sont actuellement importés ; il y a également un bonnet phrygien, né dans l'ancienne Turquie, mais adopté par l'Europe comme symbole de la liberté. Plus ironiquement encore, le bonnet phrygien héberge [dans le blason des armes] un territoire faisant partie de notre histoire: Panama, qui a en effet cessé d'être notre fierté [en 1903] pour devenir "l'enfant rebelle" dont nous ne voulions plus entendre parler.<sup>226</sup> »

<sup>225</sup> En 2007, a été présenté un projet de loi visant à transformer la troisième frange du bouclier pour remplacer le Panama par un territoire des Caraïbes colombiennes, mais le projet a été abandonné rapidement.

<sup>226</sup> Andrea Melo Tobón, « Teorías y caos del Escudo Nacional », 20/07/2014, *enorbita.tv*, disponible à <http://www.enorbita.tv/escudo-colombia> (consulté le 06/12/2016). (T. d. A.)

Nous apprenons la signification de ces symboles datant d'il y a deux cent ans sans pour autant pouvoir les rapprocher d'avec notre réalité ; et personne ne remet en cause cette forme de transmission qui a relégué l'Histoire à une matière inerte et dépourvue de sens qu'il est préférable de caricaturer. Ainsi inculquée de façon paternaliste, cette dernière nous a éloignés de la vérité, lui faisant perdre tout sens épistémologique. Au lieu de nous aider à trouver des repères dans l'espace et dans le temps, cette manière d'enseigner l'Histoire nous a désorientés. Au lieu d'en devenir les acteurs, nous en sommes devenus les prisonniers passifs, enfermés dans des récits qui ne rendaient pas compte des faits historiques. Dans cette difficulté que nous avons à nous approprier notre histoire, les œuvres d'art sont devenues vitales dans notre approche de l'histoire, elles nous ont permis d'appréhender le temps et l'espace de façon plus tangible.

Les œuvres citées dans ce mémoire interrogent la fonction de l'art dans la société – fonction qui, dans ce contexte, déborde la simple fonction poétique et esthétique. Il s'agit d'en envisager les apports essentiels à la construction du récit historiographique dans le pays. L'ouverture de ces œuvres sur des événements concrets ainsi que sur les processus politiques et sociaux les ayant entraînés permet d'explorer des perspectives à partir desquelles il devient possible de tenter d'écrire l'Histoire et ainsi reconnaître les apports du discours de l'art aussi bien dans les champs social, historique que psychique. Comblant le manque d'historiographies valables depuis les années 1980, les artistes cités dans cette thèse se sont essayés à regarder de l'intérieur les événements qui troublaient leur quotidien. Ainsi les apports de l'art à l'Histoire de ces trente dernières années ont été d'une valeur incommensurable voire vitale pour nous permettre de trouver une place au sein de ce chaos qu'a été la Colombie depuis les années 1980. Il était nécessaire de changer de perspective pour se rapprocher des faits et percevoir ainsi « cette ligne de niveau de l'histoire immobile et pourtant mouvante<sup>227</sup> ». Bien que les intellectuels en Colombie aient proposé une étude de l'Histoire plus ancrée dans la réalité, il serait utile que comme le propose Jacques Rancière, celle-ci soit reliée à des événements « attachés aux grandes constantes de l'activité humaine : celles qui touchent à la nécessité de se nourrir, de produire, d'échanger ou de transmettre, mais aussi de rire et d'aimer, de connaître et de créer<sup>228</sup> ».

---

<sup>227</sup> Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire: essai de poétique du savoir* (1992), Paris : Points, 2014, p. 15.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

Bien que les universitaires aient eu l'intention d'inclure dans l'Histoire les récits et les affects personnels des Colombiens, le pays baignait alors dans un *désordre débordant* qui enfermait les victimes de la violence dans un étrange silence incapable de devenir parole. Ces dernières divaguaient sur le territoire comme des âmes anonymes. La violence dans les campagnes avait été sans précédent, la pauvreté était extrême et la peur avait pris possession de notre langage. Il n'y avait plus de mots qui puissent décrire l'horreur et les chroniqueurs, journalistes et historiens furent, pour la plupart, « réduits au silence » par la terreur. Dans ce contexte, la figure de l'historien perdit tout son sens et l'artiste pénétra dans cet espace discursif sans être identifié comme porteur d'une parole. Les artistes, considérés comme marginaux par les pouvoirs publics et par leurs ennemis, ont pu entrer dans l'espace du conflit sans que cela génère la moindre interrogation. Les artistes purent pénétrer les territoires inaccessibles de la violence ; dès lors incapables de faire abstraction de cette réalité, ils en sont venus à capturer le « silence de l'horreur » qu'ils ont su enregistrer attentivement pour le transformer en événement artistique.

Il est important de souligner, d'après les entretiens réalisées avec les artistes cités, que ceux-ci refusent parfois catégoriquement (Doris Salcedo, Antonio Caro et Rodrigo Facundo) d'être traités en tant qu'artistes. Lorsqu'on leur pose la question sur la manière dont ils se sont immergés dans les territoires de la violence et sont parvenus à recueillir les témoignages, ils répondaient que l'intérêt qu'ils portaient à ces événements n'était pas celui d'un artiste, mais celui d'un être humain quelconque qui s'intéresserait à son environnement. Sur le terrain, ils ne se sont jamais présentés en tant qu'artistes. D'autres artistes (Beatriz González et Oscar Muñoz) n'ont pas ressenti le besoin de se rendre sur les territoires de la violence, car ils recevaient beaucoup d'informations à travers la presse.

Dans ce contexte, de mon point de vue, les artistes contribuèrent à la réinvention de la figure de l'historien en assumant ce fait que « la tâche de l'histoire était de suivre le mouvement à peine sensible qui arrachait ces activités à l'ordre de la routine pour la lancer dans l'univers de l'invention<sup>229</sup>. » Ainsi ces artistes opérèrent une « révolution » dans « la grammaire » de l'Histoire, qu'ils transformèrent à partir d'événements de tout ordre, dont certains demeuraient parfois invisibles et indicibles.

---

<sup>229</sup> *Ibidem*.



En Colombie, cette Histoire devait se réinventer à travers un langage poétique. Plutôt que de persévérer dans une « polémique du vocabulaire des nominations » telle que l'appelle Rancière, il était nécessaire que « la langue des historiens joue de son indétermination pour en opérer la suppression, de se nier elle-même pour promouvoir l'impossible adéquation de la science et du récit, l'équivalence du temps de l'événement et du temps de sa suppression<sup>230</sup> ». Ainsi, cette nouvelle forme de l'Histoire intégra les espaces latents du champ esthétique à partir duquel les artistes purent recréer une nouvelle forme d'historicité dans ce contexte de la violence irracontable.

À l'intérieur de cette guerre, d'autres raisons viennent expliquer la mutation de la figure de l'historien. La collecte de données, notamment, devient de plus en plus difficile et laisse par conséquent l'historien dans l'impossibilité de les interpréter. Les zones de violence, isolées et réparties sur tout le territoire, demeurent pratiquement inaccessibles aux chercheurs. Il était courant que les groupes d'insurgés, lors de leurs attaques, détruisent toutes les preuves de même que les objets appartenant aux victimes. Effacer les traces faisait partie de la stratégie de terreur instaurée dans les campagnes. La terreur et l'anonymisation de ses témoins menèrent à un tel état de paralysie que certains individus eurent peur de porter plainte et mettre ainsi leur vie en danger tandis que d'autres, traumatisés, préférèrent faire du déni et de l'oubli les meilleurs mécanismes de leur survie.

Les campagnes ont ainsi été désertées par ceux qui pouvaient témoigner de l'horreur. Il était alors difficile pour un chercheur, voire pour un journaliste, d'aller recueillir des preuves dans un tel contexte de violence. La peur était telle que la parole fut réduite au silence et les témoignages disséminés. Certains témoignages de magnicides ou d'assassinats de journalistes, de syndicalistes et de leaders paysans et indigènes furent seulement relayés dans la presse locale, sans que cela n'ait de répercussions au niveau national. Filtrée par la presse et par les pouvoirs publics, la parole fut dès lors fragilisée et ne trouva presque pas de résonance. Sous l'emprise de la menace, les gens craignaient de dire « la vérité ». Les artistes eux, ont investi, avec leur propre corps, ces territoires inaccessibles. Ils ont agi avec des méthodes discrètes, et ont attendu le moins de temps possible avant de se rendre sur les lieux, en observateurs silencieux. Non pas à la recherche des preuves, mais d'images latentes,

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 19.

de signaux minuscules qu'ils pouvaient transformer en images poétiques. Comme ils n'incarnaient pas le poids des institutions, les artistes purent accéder à ces territoires reculés et purent parfois capter la parole des victimes. La parole avait effectivement été anéantie, et par conséquent, la vérité prit d'autres formes, moins lisibles, que les artistes surent saisir pour réaliser des œuvres puissantes plastiquement, mais qui permettaient aussi de recomposer le récit historiographique. Comme l'écrit Jacques Rancière dans *Les mots de l'histoire*, « la maladie de la politique, c'est d'abord la maladie des mots, il y a des mots en trop, des mots qui ne désignent rien sinon précisément des cibles contre lesquelles ils arment le bras des tueurs<sup>231</sup> ». Ainsi, les événements artistiques vinrent remplacer l'espace laissé vide par les mots.

En Colombie, l'artiste joua aussi le rôle du sociologue. Les sciences sociales avaient du mal à approcher les territoires de la violence pour capter « cet arrière-fond des événements et des mots qu'il faut toujours arracher au mensonge de leur apparence. Social désigne l'écart des mots et des événements à leur vérité non événementielle et non verbale. L'interprétation sociale pose d'emblée une certaine géographie des lieux : il y a des faits qui n'appartiennent pas à l'ordre discursif qui est l'interprétation. Mais entre les faits et l'interprétation il y a un obstacle à lever, un nuage épais de mots à dissiper<sup>232</sup>. » Ainsi, sans être pris dans la contrainte de l'interprétation scientifique, les artistes surent relever le défi d'éclaircir les mots et les preuves. Ils conservèrent les témoignages comme source discursive, en éloignèrent de leur champ les illustrations habituelles, et produisirent une forme inédite d'historiographie : ni ancienne, ni nouvelle, ni scientifique, ni poétique, elle permet aujourd'hui une réinvention de la méthode historique qui n'a pas encore été mesurée dans toute sa puissance. On pourrait parler dans ce contexte de l'artiste historien-géographe-sociologue et anthropologue qui agit comme un éclaireur de ces épisodes irrésolus de l'histoire en Colombie.

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 58.

## 2.3. Images manquantes en Colombie: artistes historiens

### 2.3.1. Des œuvres comme appareils de vision transhistoriques

« L'histoire que nous vivons est une écriture, dans l'écriture de l'histoire visible, mais nous devons lire les métamorphoses et les changements de l'histoire invisible. Cette lecture est un déchiffrement, la traduction d'une traduction. Jamais nous ne lirons le texte original. Chaque version est provisoire : le texte change constamment (malgré qu'il dise sans doute toujours la même chose) et de ce fait que de temps en temps soient écartées certaines versions en priorisant d'autres, qui à la fois, auparavant avaient été écartées. Chaque traduction est une création : un nouveau texte.... »<sup>233</sup>

Octavio Paz (*Le labyrinthe de la solitude et Postdata*).

« [...] les plantes interagissent avec l'histoire morale et politique de l'homme ; si sans doute l'histoire des objets naturels seulement peut être considérée comme une description de la nature, il n'est pas moins vraie – d'après la définition d'un grand penseur – que les changements mêmes de la nature prennent un caractère naturellement historique s'ils exercent de l'influence sur les événements humains. »<sup>234</sup>

Humboldt et Bonpland, (*Essai sur la géographie des plantes*), 1805.

Je vais m'appuyer sur les recherches de deux artistes colombiens, José Alejandro Restrepo (né à Paris en 1959) et Rodrigo Facundo (né à Ibagué en 1958) qui dans leurs œuvres interrogent certains acquis culturels de l'histoire coloniale et tentent de déconstruire le regard exotisant construit par les voyageurs européens durant la période coloniale. Les explorateurs, arrivés en Amérique durant le XVII<sup>e</sup> siècle, ont cherché pendant l'expédition

---

<sup>233</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad y Posdata*, Dans *Obras completas*, vol. 8., México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 307 : *Le labyrinthe de la solitude* suivi de *Critique de la pyramide*, Traduction française de Jean-Clarence Lambert Gallimard (Collection Les Essais), 1972.

« La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original. Cada versión es provisional: el texto cambia sin cesar (aunque quizá siempre dice lo mismo) y de ahí que de tiempo en tiempo se descarten ciertas versiones a favor de otras que, a su vez, antes habían sido descartadas. Cada traducción es una creación: un texto nuevo. »

<sup>234</sup> Humboldt et Bonpland, *Essai sur la Géographie des plantes*, Paris : Levrault, Schoell et compagnie, libraires, 1805 :

« [...] las plantas interfieren en la historia moral y política del hombre ; si ciertamente la historia de los objetos naturales sólo se puede considerar como una descripción de la naturaleza, no es menos cierto – según la definición de un pensador profundo – que los mismos cambios de la naturaleza adquieren un carácter legítimamente histórico si ejercen influencia sobre los acontecimientos humanos. »

botanique à répertorier le monde avec un prétendu désir d'exhaustivité et d'universalisme. Mais, ce projet n'a été possible que dans la mesure où les savoirs ancestraux complexes et les traditions des cultures amérindiennes furent occultés, voir traduits en rituels diaboliques<sup>235</sup>. Fascinés et débordés par les éléments naturels inconnus rencontrés sur place, les explorateurs européens ont dans un premier temps, durant la Conquête entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et la fin du XVIII<sup>e</sup> (1492-1783), contribué à la construction d'un imaginaire démesuré. Dans un second temps (durant l'Expédition Botanique qui eut lieu entre 1783 et 1816), ces incursions ont permis de renforcer le pouvoir économique et culturel de la couronne espagnole et des grandes entreprises colonisatrices. En dehors de cette fascination qu'ont suscitée la flore et la faune aux yeux des conquistadors, il ne faut pas oublier que l'Expédition Botanique – qui constitue en soit la véritable découverte de l'Amérique- s'inscrivait dans un projet politique d'expansion impériale qui cherchait à contrôler et à tirer parti des richesses naturelles afin de continuer à dominer le monde. Et c'est grâce aux apports de la science développée durant l'Expédition Botanique que les grandes industries européennes et américaines furent florissantes au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>.

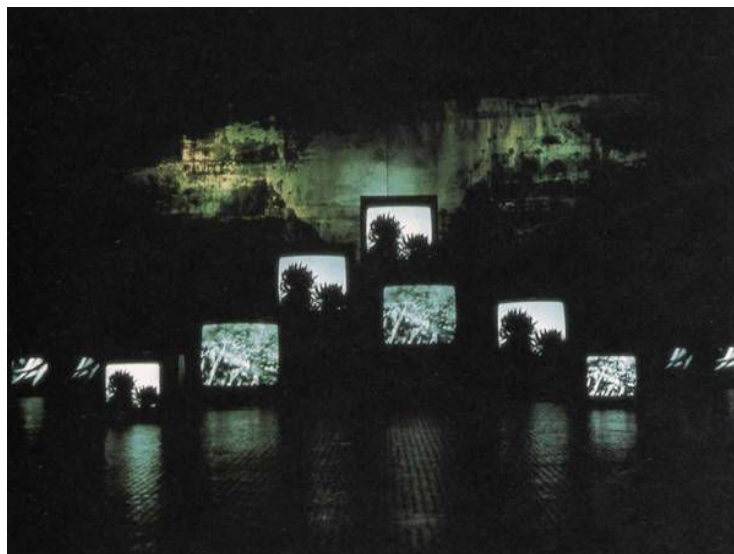


Figure 16 : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío I* (Le Passage du Quindío I) 1992, Vidéo-installation avec 13 moniteurs et son, Dimensions variables.

La première œuvre que je vais évoquer s'appelle *Paso del Quindío I* (Passage du Quindío I), et a été réalisée en 1991 par José Alejandro Restrepo. C'est une installation pour laquelle l'artiste décide d'effectuer à pied le parcours de l'ancien chemin du Paso del Quindío avec

<sup>235</sup> *Historia Natural y política : conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*, Curaduría : Mauricio Nieto Olarte, José Roca, Carlos Alberto Rodríguez, Cat. Exp. Bogotá : Banco de la República, 2010,

une caméra à l'épaule. L'œuvre réunit plusieurs dessins, captures vidéo et impressions, qui tentent de reconstruire l'itinéraire géographique de cette traversée. Elle a été réalisée après plusieurs années de recherches où l'artiste s'est immergé minutieusement dans les archives des explorateurs du début du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment les gravures figurant dans des carnets du botaniste Alexander von Humboldt, qui représentent la traversée du Paso del Quindío à cette époque. L'artiste pointe « qu'il s'agit de mettre en route une grammaire des relations entre les objets réels et virtuels, (de traduire) les énergies et les tensions qui se produisent dans le temps<sup>236</sup> ». Les gravures sont réalisées d'après les captures vidéo en superposant la trame de la vidéo (construite à partir de 525 lignes horizontales à une fréquence de 30 images par seconde), sur la trame très organique de la gravure en bois. La temporalité de l'image virtuelle se mélange et s'oppose à celles de xylographies sur bois. L'installation se compose de onze moniteurs de différentes tailles posés au sol et au fond de l'espace est installée une très grande reproduction de l'une des gravures de Humboldt avec un paysage de la région.

Ces chemins correspondent aujourd'hui en partie à la pénible autoroute de La Línea. Ceux-ci vont d'Ibagué jusqu'à Salento, puis descendent à Cartago dans le nord du Valle del Cauca. Durant l'Expédition Botanique ils permettaient de sortir de la Cordillère Centrale vers la côte Pacifique et furent empruntés par von Humboldt qui les décrit dans ses chroniques en 1801 comme étant pénibles : « Des chemins marécageux, hideux, impossibles pour les mules, et seulement praticables par les porteurs humains qui transportent les voyageurs sur le dos<sup>237</sup> ».

Passionné par les journaux, les chroniques et les gravures produites par von Humboldt lors de cette traversée, Restrepo fera des nombreuses recherches sur le legs laissé par cette figure transdisciplinaire qu'est Humboldt – à la fois artiste et écrivain. L'artiste emprunte ces chemins durant trois ou quatre ans en accumulant des lectures, et des dessins et il fait les voyages avec les chroniques de Humboldt sous le bras, comme s'il s'agissait de guides de voyage. Dans cette œuvre, l'artiste souligne le décalage existant entre la réalité de cette contrée et celle décrite dans les chroniques du botaniste, et décide d'aller confronter ces archives historiques avec la réalité d'aujourd'hui. Il trouve également une série de

---

<sup>236</sup> Entretien de Natalia Gutierrez avec José Alejandro Restrepo, Bogotá, 24/08/1996. Disponible à <https://nataliagutierrezcheverri.files.wordpress.com/2012/06/anexo-1e2978f-entrevista-con-josc3a9-alejandro-restrepo.pdf> (consulté le 14/11/2017)

<sup>237</sup> Alexander von Humboldt, *Chroniques*, 1801. Extractos de sus diarios, Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, Bogotá, 1982, pp. 187-234.

contradictions établies par d'autres voyageurs ayant aussi parcouru le Paso del Quindío, comme ce fut le cas de Max von Thielman, que l'artiste va exploiter par la suite pour souligner une divergence avec la réalité. Comme le remarque le commissaire d'exposition José Roca, l'œuvre pointe « la façon dont cette chaîne de représentations a donné naissance à une multiplicité d'images, toutes copies et toutes originales face à l'absence d'une unique image « réelle » – et surtout fidèle – à partir de laquelle démarrer ». <sup>238</sup>

Lorsque les explorateurs découvrent « les Indes » à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ils sont surpris par les animaux et les plantes étranges qu'ils n'avaient jamais vu auparavant. Avides de pouvoir comprendre, répertorier et classer tous les sujets naturels, de se réapproprier ainsi des choses inconnues pour pouvoir les montrer en Europe, les voyageurs ont développé des stratégies comparatives qui faisaient naturellement référence à des codes qui leur étaient familiers. C'est ainsi que Fernandez de Oviedo a par exemple décrit un ananas en le comparant à des pignons de pin de Castille, ou encore à un artichaut. Il décrit le goût de celui-ci comme un mélange entre abricot, coing et vin muscatel <sup>239</sup>. Concernant les animaux qui ont beaucoup impressionné les voyageurs, les armadillos (tapirs, tatous) ou encore les iguanes ont suscité beaucoup d'étonnement. Fernandez de Oviedo les décrit comme s'il s'agissait d'une association d'animaux sauvages jamais vus ailleurs qui « produisent étonnement et méfiance <sup>240</sup> ». Le premier –le tapir– est décrit comme « un cheval couvert avec une armure de combat, sous le harnais sort sa queue, ses bras et ses oreilles (...), il a la taille d'un petit chiot ; il ne fait pas mal, est stupide, et se cache dans un terrier comme font d'habitude les lapins <sup>241</sup> ». Le deuxième –l'iguane– est décrit comme un être incroyable et effrayant, « sorte de serpent à quatre pattes horrible à voir, mais très bon à manger <sup>242</sup> ».

À leur arrivée en Amérique, Christophe Colomb, ainsi que tous les explorateurs entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle exprimaient leur émerveillement devant la voluptueuse nature américaine, et ne disposant pas de vocabulaire pour nommer les choses, ils cherchaient naturellement à les rapprocher à de culture européenne qu'ils connaissaient en la présentant comme une association de monstrueux et de merveilleux. La façon dont ils essayaient d'écrire

---

<sup>238</sup> Dans : José Ignacio Roca, *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, 2001, Cat. Exp., Bogotá : Casa de la Moneda, juin à septembre 2001.

<sup>239</sup> González Fernandez de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias*, Madrid : Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, 1959. *Historia Natural y política*, *Ibid*, p. 22.

<sup>240</sup> *Historia Natural y política*, *Ibidem*.

<sup>241</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>242</sup> *Ibid*, p. 30.

l'histoire de ce Nouveau Monde était ancrée dans la tradition de la littérature classique de l'Histoire Naturelle Médiévale. Ainsi, le vocabulaire de ces descriptions créait toujours des liens avec un monde sauvage lié à la démesure.



Figure 17: Représentation des atrocités commises par les Espagnols dans le Nouveau Monde. Gravure d'après la narration de Saint Bartolomé de las Casas dans le *Narratio Regionum indicarum per Hispanos Quosdam devastatarum verissima*.<sup>243</sup>

Dans son journal de bord, pensant encore qu'il se trouvait à proximité du continent asiatique, Christophe Colomb décrit avec étonnement l'immense diversité des arbres, « qui donnent tous des fruits, chaque un de différentes sortes, et dégagent des arômes tellement fortes et agréables ». Colon fasciné par ces terres, décrit sa frustration de ne pas pouvoir reconnaître les arbres ou les animaux, et il insiste sur leur grande valeur<sup>244</sup>. Mais, « la véritable découverte de l'Amérique, n'a eu lieu qu'à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, « lorsque les expéditions scientifiques se sont mis à parcourir le Nouveau Monde<sup>245</sup> » et à le catégoriser. Il n'était plus question de rapporter de l'or ou d'évangéliser les indiens. D'ailleurs, l'une des raisons qui a empêché d'exporter les plantes et les animaux pour les étudier en Europe a été le fait que s'agissant d'êtres vivants, ceux-ci ne pouvaient pas survivre aux voyages. Au moment de ces explorations scientifiques, on a pu enfin pénétrer dans les

<sup>243</sup> *Theatres of Cruelty: Wars of Religion, Violence, and The New World*, Commentary by Tom Conley, University of Minnesota, Minneapolis : The Newberry Library, 1990

<sup>244</sup> Jacques Heers, *Christophe Colomb*, Paris : Hachette, 1981. *Cristobal Colón*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 315, dans *Historia Natural y política*, *Ibid.* p. 15.

<sup>245</sup> Juan Luis Mejía Arango, « Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX », dans *Cat. Exp. Poesía de la naturaleza*, Ed. Suramericana, 1998, p. 7. Cité dans José Roca, *Transhistorias*, *Ibid.* p. 5.

endroits les plus isolés, dans le but de connaître le potentiel de ces richesses naturelles et développer les exploitations industrielles.

Comme le souligne l'anthropologue Juan Luis Mejía Arango, les catégories furent unificatrices et devaient correspondre à la grille des catégories scientifiques déjà existantes, ainsi, « les descriptions des naturalistes européens du XVI<sup>e</sup> siècle, nous donnent à comprendre les créatures du Nouveau Monde et aussi la culture de la Renaissance. La fascination européenne pour le Nouveau Monde fut nourrie par les récits merveilleux des créatures fantastiques et êtres terrifiants qui laissent concevoir l'idée d'un paradis sur la terre en opposition avec la peur de ce monde méconnu. Ce Nouveau Monde était aussi l'œuvre de Dieu », et de là provient cette volonté de vouloir tout représenter aux yeux de une seule et unique entité. En opposition, tout ce qui était inconnu ou monstrueux devait être transformé en produit utile à l'homme, pour avoir des preuves de l'infini pouvoir, de la sagesse et de la bonté du créateur<sup>246</sup>.

Une autre référence indissociable de la construction de ces récits, sans doute la plus importante pour les naturalistes du XVI<sup>e</sup> siècle, fut l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien<sup>247</sup>, traité de référence pour les connaissances scientifiques et techniques. D'autres références importantes furent les encyclopédies de géographie qui racontaient mythes et légendes ainsi que les rencontres avec des êtres méconnus. Ainsi, *Imago Mundi* - de Pierre d'Ailly<sup>248</sup>, le *Livre des Merveilles* de Marco Polo et le *Livre des merveilles du Monde* de Jean Mandeville ont été fondamentales pour les voyageurs qui ont découvert l'Amérique. Par exemple Colomb dans son journal, la première fois qu'il rencontre un lamantin, croit voir une sirène dans les eaux dorées de la mer. Pourtant il les décrit comme n'étant « pas aussi belles qu'on les avait représentées, mais quelque part (il cherche à les rapprocher d'un aspect humain en affirmant qu'elles) ont une tête d'homme<sup>251</sup> ».

---

<sup>246</sup> *Historia Natural y política* : *Ibid*, p. 30.

<sup>247</sup> Cette encyclopédie monumentale, dans laquelle Pline a compilé le savoir de son époque, a longtemps été la référence en matière de connaissances scientifiques et techniques. Pline y a également recueilli des éléments merveilleux et des miracles mais tout en mettant de la distance par rapport aux faits rapportés. (Dans Olivier Bianchi, Olivier Thévenaz, *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, Peter Lang, 2004, p. 423.)

<sup>248</sup> Célèbre en raison du rôle qu'il a joué dans la découverte des Indes occidentales : Christophe Colomb en possédait en effet un exemplaire qu'il annota consciencieusement. Le huitième chapitre de *l'Imago mundi*, qui insiste sur l'étroitesse de l'océan Atlantique, semble avoir particulièrement marqué Christophe Colomb et l'avoir fortifié dans son dessein.

<sup>251</sup> Cristóbal Colón, *Diario de abordo*, Madrid: Alianza Editorial, 9 de noviembre de 1493. Cité dans Mauricio Nieto Olarte, *Historia Natural y política*. p 18.



Ainsi, durant l'Expédition Botanique les explorateurs ont cherché à inventer une langue pour pouvoir apprivoiser tous les spécimens qu'ils méconnaissaient et au cours de cette invention, un problème de traduction a fait surface. Comme le remarque l'historien Mauricio Nieto Olarte dans le catalogue de l'exposition *Historia Natural y política*, le vocabulaire de ces descriptions et représentations dérive de la culture des récits de la Renaissance ainsi que de la représentation biblique de la nature, qui était le produit d'un seul et unique créateur.

José Alejandro Restrepo dans son intérêt pour l'impact de ces représentations dans l'imaginaire contemporain, porte un regard incisif sur les images, la façon dont l'histoire fut racontée et le point de vue qui a présidé à ces récits. Il s'est notamment intéressé aux gravures qui illustraient ces histoires. Ces reproductions, largement connues et reproduites, ont été utilisées dans les manuels d'histoire pour illustrer la récente Période Républicaine, à travers laquelle l'histoire de la Colombie a été enseignée pratiquement durant tout le XX<sup>e</sup> siècle. Elles ont contribué à l'élaboration de l'histoire que les Colombiens ont appris à l'école, comme s'il s'agissait là d'un réalisme magique mélangé à des fables et mythes fantastiques de la Renaissance.

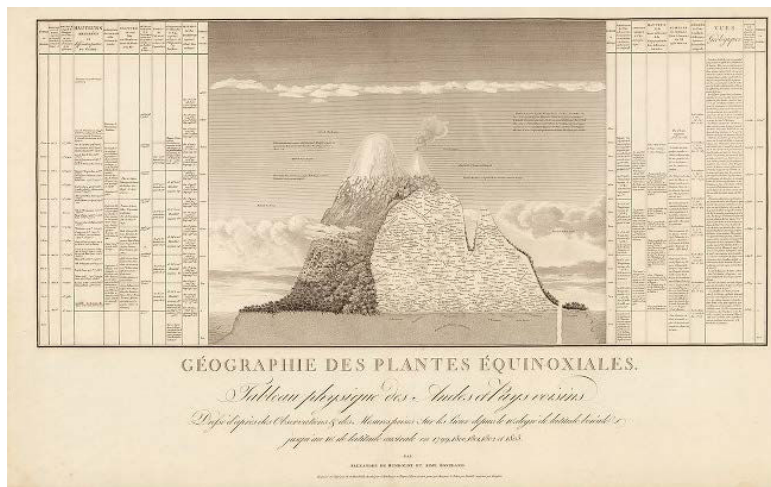


Figure 18 : Gauche : Alexander von Humboldt et Aimé Bonpland, *Geographie des Plantes Équinoxiales*, 1805. Profil non coloré de l'altitude des plantes équinoxiales et de la géologie de la région des Andes.

Conçu par Humboldt dessiné par Schonberger et Turpin à Paris en 1805. La planche comprend deux tableaux montrant la répartition des plantes et la géologie dans la région. S'y trouvent un grand nombre de familles de plantes, de genres et de noms d'espèces correspondant aux régions voisines à l'équateur en Amérique.

Figure 19 : Droite : Alexander von Humboldt, *Voyage de découverte: Atlas des Amériques* (Illustrations de l'expédition de 1799 en Amérique du Sud et Centrale), gravures publiées vers 1810.

Des voyageurs comme Alexander von Humboldt, figure surprenante et polyvalente qui, en dehors de ses nombreuses formations, était aussi artiste, sont arrivés en Amérique il y a deux siècles pour réaliser un travail qui a permis une classification exhaustive de la nature. Humboldt a posé les bases pour une révision historique des images mythiques et légendaires que l'Europe avait construites de ce Nouveau Monde. C'était un homme passionné par de nombreux savoirs, « il était formé dans diverses disciplines de l'époque : la géographie, la physique, la botanique, la géologie, la cartographie, la zoologie, l'astronomie, la météorologie, et les langues, entre autres. Avant d'emprunter la route vers l'Amérique, il a complété sa formation par un entraînement artistique en prenant des cours de peinture et de dessin pour se familiariser avec la technique de la gravure sur cuivre<sup>252</sup> ». À cause des moyens humains limités pour répertorier tant de plantes et d'animaux durant ces expéditions, les images rapportées par Humboldt furent retranscrites par des dessinateurs qui n'ont jamais fait le voyage en Amérique. « Contrairement au travail minutieux du botaniste José Celestino

<sup>252</sup> Juan Luis Mejía Arango, *Ibid*, p. 8. Cité dans José Roca, *Transhistorias*, *Ibid*, p. 5. (T. d. A.)

Mutis<sup>253</sup>, l'entreprise de Humboldt était tellement vaste qu'elle dépassait la capacité de travail de deux hommes (Humboldt et son accompagnateur, le botaniste et médecin français Aimé Bonpland) qui ne pouvaient à eux seuls rendre compte de façon précise de toutes ces observations et découvertes. À partir des croquis, des esquisses et des descriptions de première main réalisées par Humboldt et Bonpland, s'est développée, à la suite de leur retour en Europe, une œuvre monumentale illustrée avec des dessins et gravures d'une grande précision. Il s'agissait d'interprétations réalisées par des artistes et des graveurs qui dans la plupart des cas, n'avaient jamais vu les paysages, ni les traits des humains, ni les spécimens qu'ils s'efforçaient de représenter aussi minutieusement<sup>254</sup> ». Ainsi que le souligne José Roca, « un caractère imprécis s'est révélé dans la traduction de ses images due à la longue chaîne de médiations— des représentations basées à la fois sur des représentations – dans lesquelles une distance visible était évidente par rapport aux sujets représentés.

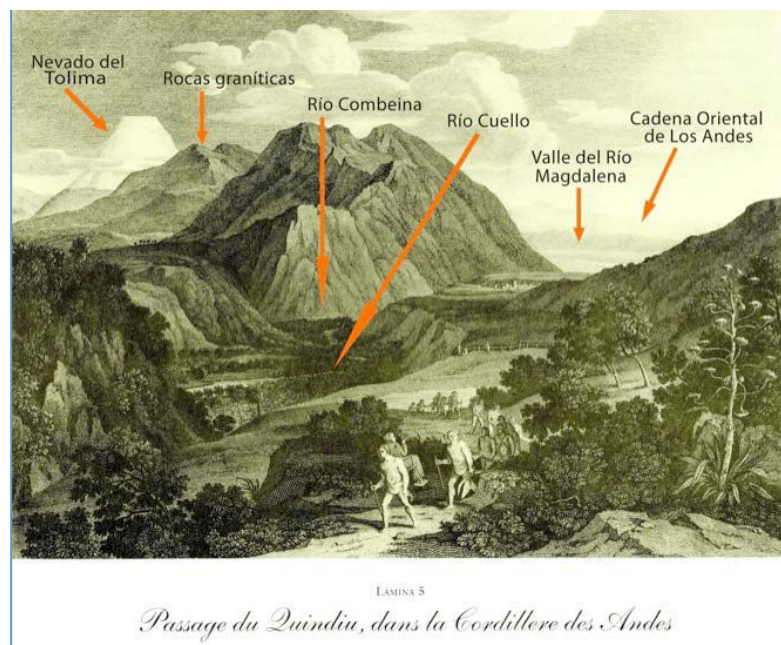


Figure 20 : Gravure du Paso del Quindío, avec des annotations de Humboldt sur les lieux représentés et un détail de la ville d'Ibagué.<sup>255</sup>

<sup>253</sup> José Celestino Mutis était un botaniste et médecin espagnol qui a dirigé la Royal Expédition Botanique dans le Nouveau Royaume de Grenade. Sa mission a eu une grande importance dans la consolidation des sciences créoles, il a aussi entretenu des liens avec les réseaux scientifiques européens avec des scientifiques comme Carl von Linné et Alexander von Humboldt.

<sup>254</sup> José Roca, *Transhistorias*, *Ibid.* p. 5.

<sup>255</sup> Image prise dans le texte de Marta Herrera Ángel, *Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810)*, *Revue d'Études Humboldtiennes*, HiN XI, 20 (2010).

Restrepo explique que si les croquis de Humboldt furent réalisées sur place en Amérique, ils témoignaient d'une façon d'imaginer ce nouveau monde au travers de représentations qui essayaient de raconter « l'aspect véritable » de ces terres lointaines. Mais ces représentations avaient été réélaborées par les peintres du Vieux Continent. « Et c'est durant cette réélaboration que Humboldt perd la main en appliquant une méthodologie assez intuitive, et va ouvrir à d'autres artistes un espace libre pour la transcription et la réélaboration de la réalité : « l'interprétation d'une interprétation dans laquelle il n'y a pas eu de modèle original, mais seulement des images qui proliféraient et se multipliaient<sup>256</sup> ».

Et ce n'est pas pour rien que Humboldt a été un inspirateur lointain de Bakhtine – grand défenseur de la diversité (*Verschiedenheit*) linguistique. L'explication en est, selon Todorov, que « Humboldt, [avant ces voyages], ne connaissait que deux espèces de diversité, celle des langues et celle des individus (la langue exprime l'esprit national; l'énoncé, l'esprit individuel). Entre les deux, il oublie un élément pourtant décisif : celui de la diversité sociale<sup>257</sup> ». Et cette diversité sociale, ces codes culturels et organisations politiques propres à l'Amérique ont été occultés, diabolisés, et par conséquent non étudiés car ils ne coïncidaient pas avec leur système de représentations. Au-delà de l'unicité classique et de l'infini romantique de son entreprise, Humboldt oublie cette voie médiane que Bakhtine cherche incessamment, celle d'établir une typologie qui tienne compte des sujets sociaux et de l'environnement, expérience qui s'avère intraduisible pour les artistes qui n'avaient jamais mis les pieds en Amérique<sup>258</sup>. Humboldt donnera carte blanche aux artistes et techniciens traducteurs des images pour transposer leur imaginaire dans ces nombreuses reproductions, et ces artistes vont en fin de compte s'appliquer à rapporter ce qu'il pensent être une « vérité absolue ». Ainsi, ils participeront de la création d'une nouvelle langue de la réappropriation qui laisse transparaître le caractère fictionnel de ces images.

---

<sup>256</sup> José Alejandro Restrepo, « Ver y representar », Revista Humboldt, núm. 126, p. 16. Dans *Transhistorias*, *Ibid.* p. 4.

<sup>257</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique. Suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*, Collection Poétique, Paris : Le Seuil, 1981, p. 93.

<sup>258</sup> *Ibidem*.



Figure 21 : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío II*, 1999, détail de l'installation et captures d'écran.

La deuxième œuvre, *Paso del Quindío II* (Passage du Quindío II), fut réalisée par Restrepo en 1999 à la suite des années passées à parcourir ces chemins dans le but de réaliser *Paso del Quindío I*. L'œuvre est née de la rencontre étonnante que Restrepo a fait avec un porteur contemporain. L'installation se déploie sur des écrans avec des images filmées de cet homme noir et corpulent, portant une petite femme le long de la traversée du Paso del Quindío. Avelino était un leader dans sa communauté, et accomplissait ce travail quand il en avait envie, en imposant la somme et le moment à sa propre convenance en fonction de la personne qui sollicitait ce service<sup>259</sup>. Cette image du passé qui fait irruption dans le présent rend compte de l'intemporalité de ce genre des figures mythiques qui persistent et mutent avec le temps. L'installation présente aussi quatre xylographies d'époque tirées des images d'archive des porteurs.

<sup>259</sup> *Trashistorias, Ibid*, p. 6.



Figure 22 : Gauche : Dessin de Roulin, Figure d'un porteur, 1865.

Figure 23 : Droite : José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío II*, 1999, Capture écran de la vidéo.

Le déplacement dans ce genre de lieux comme outil méthodologique de recherche, donne à Restrepo la possibilité de rendre visible des processus socioculturels qui n'ont pas été pris en compte dans les récits officiels de l'histoire nationale<sup>260</sup> ». L'artiste nous explique :

« Dans *Paso del Quindío I* (Passage du Quindío I) (1991) j'ai fait tout le parcours qu'a fait Humboldt, en passant par la Cordillère Centrale, de là sont sorties des images vidéo, des photographies, des gravures en bois... Ensuite j'ai fait *Paso del Quindío II* (Passage du Quindío II) (1999) qui est né de la rencontre avec le porteur, qui est une figure qui apparaît dans beaucoup de gravures du *Paso del Quindío I* (Passage du Quindío I). Dans cette première installation apparaît la très petite gravure de la figure du porteur, qui est une figure très récurrente au XIX<sup>e</sup> siècle. »<sup>261</sup>

Restrepo parle de l'idée de démanteler le discours de l'histoire et d'effectuer une relecture de l'écriture de l'histoire en posant les choses en d'autres termes, pas nécessairement dans ceux de la linéarité du progrès, mais plutôt en interrogeant ces représentations qui reviennent régulièrement et qui se vident de leur sens à force de répétition. Comme le souligne José Roca, l'artiste s'intéresse au caractère transhistorique de certaines images et pratiques, « Restrepo veut récupérer des images de l'histoire et constater leur survivance dans la société contemporaine », ainsi, en dehors des images d'archive, la vidéo de ce porteur contemporain témoigne de l'intérêt de Restrepo pour ces figures qui font irruption dans les interstices de l'histoire<sup>262</sup> ».

<sup>260</sup> Erika Martínez Cuervo, « José Alejandro Restrepo: Paso del Quindío II (1999) », Colección del Banco de la República, Bogotá. Dans [www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/jose-alejandro-restrepo/paso-del-quindio-2](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/jose-alejandro-restrepo/paso-del-quindio-2) (consulté le 10/09/2017).

<sup>261</sup> Entretien non publié de Carolina Ariza avec l'artiste réalisé en janvier 2017 à Bogotá.

<sup>262</sup> José Roca, *Transhistorias*, *Ibid*, p. 6.

La figure du porteur matérialise les relations de pouvoir entre les maîtres et les esclaves<sup>263</sup>, mais le porteur choisi par Restrepo est le dernier homme pratiquant encore ce métier aujourd'hui. Humboldt lui-même ne s'est jamais fait porter, il signalait que la relation entre le *silletero* (porteur à la chaise) et le voyageur était bien plus complexe qu'il ne pouvait paraître au premier regard ; d'un côté, le porteur ne considérait pas ce travail comme humiliant, car c'était un métier choisi pour des raisons différentes, portées par le besoin<sup>264</sup>. Humboldt disait à ce sujet qu'il était courant d'entendre dire dans ce pays, que bouger avec un porteur était comme aller à cheval, mais le métier de porteur, affirmait Humboldt, n'était pas humiliant. « Les jeunes les plus forts choisissaient ce métier volontairement sans que ni la fatigue, ni le fait de porter pendant huit heures par jour au long de cet immense pays, ni les dégâts que cette rude épreuve produit sur leurs dos, ne puisse les en dissuader. « Ils profitent du plaisir d'une vie errante et d'une certaine indépendance, en opposition à la vie monotone et sédentaire des villes »<sup>265</sup>.



Figure 24 : Paso del Quindío (Passage du Quindío), Esquisse de Humboldt, dessin de Koch, gravure de Duttenhoffer, 1810 (détail).

En général, dans la dite rigueur scientifique, il y a toujours l'idée d'une première découverte, qui sert de point de départ et de référence pour l'objet d'étude. Lors de sa traversée du Paso del Quindío dans la cordillère, Restrepo sera marqué par le décalage entre les images des voyageurs et celles trouvées durant son parcours, ce qui le mènera à réaliser une troisième œuvre sur ce même sujet, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile de Humboldt n'est pas le crocodile de Hegel) en 1997. Il s'agit d'une installation qui confronte la vision de Humboldt avec celle d'autres voyageurs et

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> Humboldt, cité par José Roca dans *Transhistorias, Ibid*, p. 6.

d'intellectuels tels que von Thielman –qui a aussi emprunté le Paso del Quindío–, qu'il confrontera ensuite avec l'idée que Hegel se faisait des crocodiles en Amérique. À travers cet échange épistolaire (entre Humboldt, von Thielman et Hegel), Restrepo réfute dans cette série d'œuvres, les uns après les autres, les mythes ainsi entretenus par ces intellectuels et souligne leur désaccord par rapport « à la vérité » des reproductions que les intellectuels ont fait du Paso du Quindio.



Figure 25 : José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1994. Installation vidéo avec 2 moniteurs, textes, son. (Détail).

Le spectateur se trouve face à un mur blanc, et dans chacune des extrémités sont encastrés deux moniteurs vidéo de différentes tailles. Dans le plus grand, on voit une image ralentie du clignement de l'œil d'un crocodile, et dans l'autre, on voit s'agiter la queue de l'animal. Au milieu sont dessinés dans le mur les marques correspondantes aux supposées vingt-cinq pieds qui mesurait l'animal. Il y a également un petit tableau, la reprise d'une gravure d'époque où des hommes sont en train de s'attaquer à un crocodile géant, dans lequel figuraient les deux textes suivants.

Hegel écrit :

« L'Amérique s'est montrée et se montre encore aujourd'hui physique et spirituellement impuissante. Ses lions, tigres et crocodiles, bien qu'ils ressemblent à leurs homonymes du Vieux Monde, sont, avec tout le respect, plus faibles et moins puissants. »<sup>266</sup>

Humboldt réplique :

« Je renoncerais volontiers à la chair du bœuf européen que Hegel, dans son ignorance, croit très supérieure à celle du bœuf d'Amérique, et j'aimerais à vivre près des faibles et débiles crocodiles qui ont malheureusement 25 pieds de longueur. »<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Humboldt, *Lettres Américaines*, 1837. (1798-1807). Dans José Alejandro Restrepo, *Colección de Arte Contemporáneo de Seguros Bolívar*, dir. Ed. de José Roca y Alejandro Martín, Seguros Bolívar, 2016, p. 44.



Pour montrer ce décalage, Restrepo tente de comparer la taille sous-estimée des crocodiles décrits par Hegel, avec la taille surdimensionnée que laisse entendre Humboldt dans sa réponse. Carlos Basualdo remarque que de ces relectures, réinterprétations, et traductions des reproductions découle toujours un caractère fictionnel :

« L'œuvre de Restrepo tend à montrer une scission qui parle de l'appartenance ou pas d'un certain corpus (dans ce cas précis, la production artistique et culturelle européenne et nord américaine). Une scission qui se révèle intrinsèque aux mécanismes même de la pensée qui la produisent. Le processus esthétique et analytique de ce travail a pour objectif de faire remarquer la différence entre deux façons de percevoir un objet d'étude déterminé, mais aussi de son inéluctable caractère fictionnel. Hegel et Humboldt discutent au sujet des dimensions d'un animal absent. Le corps du crocodile auquel ils se réfèrent est de façon irrévocable en dehors du discours, il est un point d'interrogations, la somme répétée d'une unité de mesure, soit un nœud irréprésentable. »<sup>268</sup>

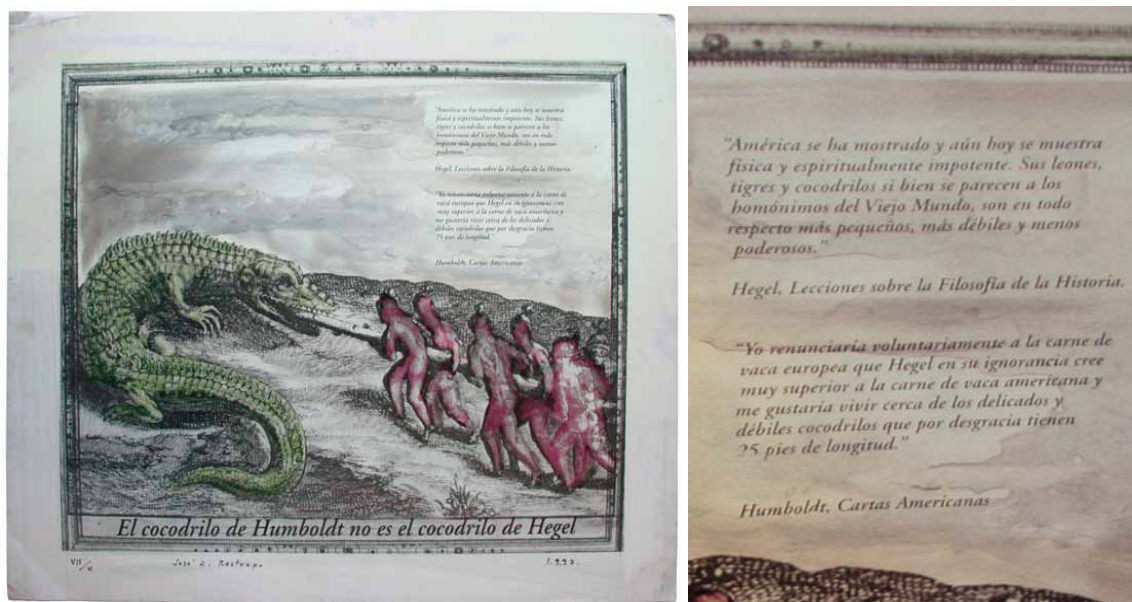


Figure 26 : José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1997. Xylographie, Edition 1/10, 54 x 74 cm, Collection de l'artiste, Bogotá. (Détail de l'installation).

D'autres textes extraits des recherches de l'artiste sont reproduits dans le catalogue de l'exposition. Ils rendent compte du même type de contradictions épistolaires que Restrepo souligne dans cette œuvre.

<sup>267</sup> Alexander Von Humboldt, *Lettres de Alexander von Humboldt à Varnhagen von Euse*, lettre du 1<sup>er</sup> juillet, p. 32-33, Genève, L. Held, 1860, traduit par C. F. Girard, dans *José Alejandro Restrepo*, Colección de Arte Contemporáneo de Seguros Bolívar, *Ibid*, p. 44.

<sup>268</sup> Carlos Basualdo, « Cocodrilos, o los project rooms americanos en Arco », 2001. Dans *José Alejandro Restrepo*, Colección de Arte Contemporáneo de Seguros Bolívar, p. 44.

Après sa traversée du Paso del Quindío, José Alejandro Restrepo écrit dans son journal en 1991:

« Je viens de parcourir encore une fois le Paso del Quindío. Je dois clairement dire que la description de Von Thielman est trop lointaine de la réalité. »<sup>269</sup>

Max Von Thielman, complètement étonné s'exclame en 1879 :

« La représentation picturale du Paso del Quindío, Humboldt l'a certainement faite en se basant uniquement sur ces souvenirs, étant donné qu'elle ne correspond dans l'absolu pas à la situation réelle. »<sup>270</sup>

Humboldt écrit, mécontent, dans son journal en 1810 au sujet des reproductions faites à partir de ses dessins :

« Dans sa représentation du Paso del Quindío, Koch a donné libre cours à son imagination sans être conforme de manière adéquate à mes croquis. »

Et Joseph Anton Koch réplique dans une lettre écrite à Humboldt en 1810 :

« La gravure faite par Duttenhofer du Paso del Quindío ne capte pas dans l'absolu l'esprit de mon dessin, [...], elle ne réussit pas à me plaire par son excessive stylisation [...]. »<sup>271</sup>

Restrepo fait partie d'une génération d'artistes passionnés par la recherche, qui réfléchissent aux différentes couches d'une archéologie iconographique et questionnent le rôle des images dans la construction de l'histoire ainsi que la façon dont elles ont véhiculé un discours qui s'est imprégné dans notre imaginaire collectif.

---

<sup>269</sup> José Alejandro Restrepo, *Diarios*, 1991. Cité dans *Historia Natural y política. Ibid*, p. 64.

<sup>270</sup> Max Von Thielman, *Cuatro rutas por América*, 1879. Cité dans *Historia Natural y política, Ibid*, p. 64.

<sup>271</sup> Joseph Anton Koch cité dans *Historia Natural y política, Ibid*, p. 64.



Figure 27 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016. Projet finaliste de la bourse de Creación para Artistas con Trayectoria, Mincultura 2015.

Travaillant aussi à partir des modes de classification mis en place au XIXème siècle, la troisième œuvre que je vais décrire confronte cette fois-ci le contenu idéologique des images produites au XIXème siècle et au début du XXème, après que la photographie a permis une reproduction plus fiable de la réalité. L'œuvre s'intitule *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes) réalisée en 2016 par Rodrigo Facundo. Ce projet d'envergure demanda plusieurs années de recherche à l'artiste. Sa réalisation fut possible grâce à la Bourse de création du Ministère de la culture en 2015<sup>272</sup>. Elle fait référence à la façon d'extraire la résine du caoutchouc en faisant saigner les arbres. Le caoutchouc fut pour Rodrigo Facundo un prétexte pour parler des exploitations qui se sont installées en Amérique au XIX siècle. Qu'il s'agisse du caoutchouc, du sucre, du tabac, des bananes, du cacao, du café, ou encore des exploitations minières, celles-ci ont eu de terribles conséquences pour les populations indiennes qui sont passées inaperçues dans les représentations.

Le caoutchouc a été très important, car c'était la matière première pour la fabrication des pneus qui ont fait la fortune, entre autres, de Monsieur Charles Goodyear. Au XIXème siècle et au début du XXème, l'exploitation du caoutchouc démarre dans le Putumayo et au Congo

<sup>272</sup> Beca de Creación para Artistas con Trayectoria, Mincultura 2015.

Belge, et elle réduit en esclavage de nombreux peuples: les Witotos dans le Putumayo et les habitants du Congo en Afrique Centrale. L'installation reprend un certain nombre d'images qui démontent la propagande mise en place par cette industrie florissante. Il s'agit d'un montage d'images, comme d'un collage fait sur les murs, que l'artiste a disposé dans l'espace d'exposition comme dans un petit salon de l'époque coloniale. Dans l'espace, Facundo installe des fauteuils recouverts d'un tissu d'ameublement qui comporte la reproduction d'une bande dessinée –que l'artiste a trouvée chez un antiquaire– qui fut commandée par Charles Goodyear et qui montre la façon dont a été fabriquée l'histoire par les industriels du caoutchouc.

La bande dessinée, originalement en anglais, était régulièrement utilisée pour exposer les « merveilles » de l'industrie caoutchoutière, en laissant de côté tout l'arrière-plan terrible de cette industrie. Dans la bande dessinée, aucune référence à l'esclavage ni aux problèmes environnementaux générés par l'exploitation du caoutchouc. Toutes les images et objets de l'installation constituent une sorte de dialectique des images : ce sont là différentes versions de l'histoire. On voit aussi des images des dommages environnementaux terribles qui sont en train de se produire aujourd'hui, et le problème de recyclage que ces pneus posent.

Les recherches de Facundo sur l'exploitation du caoutchouc ont commencé à la suite d'une exposition que l'artiste a visitée au Pérou, consacrée à l'histoire de la Casa Arana<sup>273</sup>, l'une des compagnies de caoutchouc les plus prolifiques de la fin du XIXème. Comme le signale la commissaire de l'exposition María Eurgenia Ilias dans le catalogue de l'exposition, « les images de l'album de la Casa Arana, de nature propagandiste, présentent le propriétaire, Monsieur Arana comme un bienfaiteur des indigènes, qui étaient en réalité enrôlés sous le régime de l'esclavage et représentaient une main d'œuvre très peu chère. Certains rapports rendent compte de la disparition de 40 000 indigènes sous le joug de la Casa Arana. Dans certaines photos, on voit des femmes habillées de tenues occidentales de l'époque, qui témoignent d'un supposé « travail social et patriotique » au sein de la « civilisation des

---

<sup>273</sup> L'exposition de la Casa Arana a été présentée en Espagne et au Pérou, mais n'avait jamais été présentée en Colombie. Parmi plus de soixante photographies, qui ont été sélectionnées par l'artiste et le commissaire de l'exposition, Julien Petit, les images sélectionnées ont été retravaillées à l'ordinateur pour pallier à l'état de conservation déplorable causé par l'humidité.

sauvages », comme on l'appelait alors ; et dans d'autres, on peut voir Monsieur Arana lui-même, « aux attitudes paternalistes avec les indigènes »<sup>274</sup>.



Figure 28 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016.

L'exposition de la Casa Arana fut possible grâce à la redécouverte par un journaliste, il y a quatre ou cinq ans, de l'Album photographique de la Casa Arana. Il s'agissait de l'album original d'un personnage appelé Roger Casement, un Irlandais, qui est aussi allé au Congo et qui a joué un grand rôle dans toute cette tragédie de l'exploitation du caoutchouc. Casement a « dénoncé » la situation en Angleterre et à la suite de cela, des ambassadeurs sont venus au Putumayo pour vérifier ses dires. Ils ont fait le voyage pour « prouver » à l'Angleterre que l'on n'était pas en train d'abuser des indigènes. Mais en réalité, tout était orchestré par Monsieur Arana, le propriétaire de l'industrie caoutchoutière qui a voulu mettre en place une grande stratégie photographique.

La plupart de ces photographies (pas toutes) ont été prises par le photographe portugais Silvino Santos, le premier documentariste considéré « brésilien », car il est parti dès son très jeune âge vivre dans l'Amazonie Brésilienne. Santos a documenté par des photographies et des films le fleuve Amazonas aux alentours de 1912 et a produit le célèbre film *No Paiz das Amazonas* (Au pays des Amazones) (1921). Monsieur Arana lui a commandé ces photos en lui demandant de se rendre en France afin de rapporter des appareils photo de la société Pathé. Des modèles particuliers spécialement construits qui seraient capables de résister à l'humidité de la forêt amazonienne.

---

<sup>274</sup> Propos de María Eurgenia Ilias, commissaire de l'exposition au Centre Culture d'Espagne (CCE). Dans « La historia de la Casa Arana en Perú : El álbum de Arana, las fotos para esconder el abuso a indígenas del Putumayo » (L'histoire de la Casa Arana au Pérou : L'album d'Arana, les photos pour masquer l'utilisation abusive des indigènes du Putumayo », *El Tiempo*, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14748437>, et aussi <http://www.banrepcultural.org/node/73209> (consulté le 11/05/2017).



Figure 29 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation *Árbol de Lágrimas* (Arbre de larmes), 2016. Avec des images de l'Album de photographies du voyage de la Commission Consulaire au Río Putumayo y Afluentes, août-octobre 1912.

Les archives de l'Album n'avaient jamais été montrées en Colombie, elles constituent aujourd'hui un document historique impressionnant et pratiquement méconnu, que Facundo décide de montrer pour contribuer à la déconstruction des artifices mis en place à cette époque.

Ces œuvres examinent la construction sociale qui détermine la manière dont nous regardons. La vue est le sens le plus abstrait de tous les sens, écrit Natalia Gutierrez, et ses œuvres signalent la façon dont « la vision a été façonnée par des « appareils de vision » qui disposaient de beaucoup de pouvoir<sup>275</sup>, les images sont des lieux de connaissance et de pouvoir qui ont permis la construction du discours historique dont nous avons hérité dans lequel toutes ses lacunes mouvantes entre les souvenirs affectifs, la collecte d'information, la mémoire spectateur puisse exercer un acte réflexif et puisse approcher différemment la façon dont on a construit la narration de l'histoire.

<sup>275</sup> Jonathan Crary cité dans Natalia Gutierrez, « Rodrigo Facundo: Aparatos de vision », texte non publié.

### 2.3.2. Beatriz González : de l'histoire de l'art à la singularité provinciale

Beatriz González, née à Bucaramanga (Santander), en Colombie en 1938, est l'une des artistes les plus influentes de la scène artistique colombienne, non seulement par les nombreuses expositions auxquelles elle a participé tout au long de sa carrière (Documenta de Kassel et CAPC de Bordeaux en 2017, Moma en 1980, Biennale de Venise en 1978, Biennale de la Havane en 1977, Biennale de Sao Paulo en 1971)<sup>276</sup>, mais aussi du fait de son investissement parallèle en tant que pédagogue, critique d'art, commissaire d'exposition et directrice de musée. González a promu dans les années 1970 des institutions telles que le Musée National (où elle fut conservatrice en chef durant 9 ans entre 1975 et 1984), la collection de la Bibliothèque Luis Ángel Arango, ou le Musée d'Art Moderne de Bogotá (où elle fut directrice du département d'éducation à partir des années 1970). En tant que pédagogue, González a participé activement à la construction d'une narration critique de l'histoire de la Colombie et son influence fut déterminante dans la formation de nombreux artistes, critiques et commissaires colombiens à une époque où ces formations étaient pratiquement inexistantes. Son œuvre représente un véritable tournant esthétique par ses connaissances approfondies de l'histoire de l'art européen et de l'histoire politique de la Colombie ; elle fut sans doute la première artiste à contempler le pays de l'intérieur et à critiquer frontalement les médias ainsi que l'hypocrisie des institutions vis-à-vis des inégalités sociales. Elle s'en prenait à la manière dont les médias dissimulaient les réalités sociales que les gouvernements cyniques s'amusaient à recouvrir avec des postures bourgeoises et des commérages sur les célébrités internationales. Le travail de González a développé une théorie de la résistance de la culture populaire, en déliant l'art de la grille de lecture imposée par les catégories et mouvements proprement européens. Elle fut la première artiste à regarder avec orgueil les caractéristiques de la culture populaire et à inventer un langage artistique depuis une perspective historique propre à la Colombie.

---

<sup>276</sup> Parmi les expositions les plus récentes de Beatriz González —en plus de sa participation à la Documenta 14 de Kassel en 2017, et sa rétrospective actuelle au CAPC de Bordeaux qui aura lieu en mars 2018 au Reina Sofia de Madrid—, se trouvent : *Beatriz González. La Comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948-2010*, Museo de arte Moderno de Medellín (Medellín, 2011-2012); *Empatía*, Casas Riegner (Bogotá, 2012); *Artevida*, Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2014); 8<sup>e</sup> Biennale de Berlin (Berlin, 2014); *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980*, MoMA (New York, 2015); *The World Goes Pop*, Tate Modern (Londres, 2015); *Todo sobre la mesa*, Casas Riegner (Bogotá, 2015); *Lo Museu que va a venir (The Coming Museum)*, Fórum Eugénio de Almeida (Évora, 2015) et *El segundo original*, Museo La Tertulia (Cali, 2016).

González a grandi au sein de la société intellectuelle de Santander –sa région d’origine–, son père était Maire de Bucaramanga, puis gouverneur, ministre des finances et président de l’association de caféiers de Colombie, et sa mère, mère au foyer, était le bras droit de son père dans ces nombreuses affaires politiques et passionnée par l’écriture et par la peinture classique. C’est dans cet environnement que l’artiste développa une passion pour les événements politiques ainsi qu’un sens critique et poétique de la politique. Ce milieu a eu beaucoup d’influence sur la position radicale de l’artiste envers les inégalités culturelles, ainsi que l’hypocrisie et le mépris de la classe gouvernante vis-à-vis de la population paysanne.



Figure 30 : Cathédrale de la Sagrada Familia à Bucaramanga vers 1965.

Figure 31 : Cathédrale de la Sagrada Familia à Bucaramanga dans les années 1960.

En se rappelant avec tant de fierté des caractéristiques de la culture Santandereana, l’artiste souligne l’importance qu’a eue pour son œuvre la complexité des codes culturels qu’elle voyait durant son enfance. Codes culturels chargés d’influences européennes revisités sans que cela pose un problème moral quant à la distance avec le référent original – sans que le fait de modifier ou de transformer puisse sous-entendre ni moquerie ni irrespect. Ainsi, les concepts d’original ou de copie n’apparaissent pas dans son travail comme dotés de valeur liée à l’authenticité. Loin de rendre un culte au style européen, cette culture de l’ornement faisait naturellement partie du paysage quotidien de Bucaramanga. Tout comme dans la mode et dans l’architecture, les gens adoptaient des styles dans les différentes régions du pays sans que cela pose un problème de valeur ou de jugement, le tout était d’y trouver une satisfaction esthétique. Ces marques stylistiques dixseptémistes, dans le contexte colombien de provinces profondément éloignées du centre, ne faisaient pas vraiment référence à l’Histoire européenne, elles ne cherchaient pas non plus à la renverser ou à la critiquer. Elles rentraient dans le pays sans qu’on sache trop bien comment elles y étaient véritablement



arrivées. Au début du XX<sup>e</sup> siècle en Colombie, « malgré l’effort manqué d’interconnecter les régions, celles-ci restaient fondamentalement isolées, et les voyages étaient encore exceptionnels et difficiles. Ces circonstances ont permis l’émergence et le développement de modes régionales avec un localisme qui se reflète notamment dans l’édification des bâtiments<sup>277</sup> » qui se sont imprimés dans les souvenirs dont l’artiste a tiré parti tout le long de sa carrière.



Figure 32 : Gauche et centre : Impression lithographique, vers 1970, Gráficas Molinari, Cali, s. d.

Figure 33 : Droite : Beatriz González, *Náyade et nenúfares* (Naiade et nénuphars), 1967, Huile sur toile, 70 x 80 cm.

Pour comprendre cette affaire de « goût » qui apparaît tout le long de sa carrière, rappelons que depuis l’époque coloniale et jusqu’à la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, le pays vivait un véritable consensus en ce qui concernait le respect du style européen – malgré le fait que ces codes esthétiques fussent complètement inadaptés au climat et aux conditions de villes de province. Concernant la mode féminine, « pour ‘les dames’ sont devenues à la mode des énormes et capricieuses ‘écharpes’ (le mot était en français) ; le chapeau avec des plumes ; dentelles, pompons, broches, boucles, plumes et fleurs, velours, tulles, broderies, brocarts et soieries aux tons vifs et pâles. Pour ‘les cavaliers’, moustaches enroulées, barbes soignées, tenues de comédien, nœuds papillon comme les héros de la patrie, des domestiques à l’aller et au retour, jarretelles de couleur, et souliers vernis<sup>278</sup> ». Lorsqu’une mode faisait irruption, un grand nombre de personnes la critiquait hostilement, puis, considérant cette

<sup>277</sup> « La generación republicana », dans *Historia extensa de la arquitectura en Colombia*, Juan Luis Rodríguez (dir. ed.), p. 139. Disponible à <http://blogs.virtual.unal.edu.co/hacolombia/2011/10/02/2-la-generacion-republicana/> (consulté le 03/11/2017).

<sup>278</sup> Silvia Arango, *Historia de la arquitectura en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, 1990, p. 140, cité dans « La generación republicana », *Ibid* : “Para las damas, están de moda inmensas y caprichosísimas echarpes; el sombrero, con plumas; lazos, borlas, broches, rizos, plumas y flores, terciopelos, gasas y encajes, brocados y sederías de vivos o lánguidos matices. Para los caballeros, mostachos encrespados, barbas cultivadísimas, levitas de comedia, calabazas verdes, corbatines de procer, fluxes de ida y vuelta, ligas de colores y zapatos de charol.”

attitude comme une exaltation de la frivolité, on se justifiait en disant que « la mode intéressait également les personnes les plus illustres, les plus sérieuses et les plus raffinées. » Avec le temps, on ne cherchait plus à ridiculiser chaque nouvel « arrivage », mais à comprendre comment était agréable, voire confortable, la sensation que celui-ci causait et comment il pouvait « embellir le corps qu'il habillait, l'exalter ou le diaboliser pour créer autour de lui une atmosphère d'admiration et 'stimuler les sens'<sup>279</sup> ». Concernant l'architecture, la même attitude prévalait pour les décorations, les ornements, les postures et les styles : « dans un vaste déploiement, qui comprend toutes les classes sociales, les villes changeaient de visage ; littéralement il n'y avait aucun recoin dépourvu de décoration, et cela ne concernait pas seulement l'architecture, mais aussi les espaces publics, pris en charge par des Compagnies d'Ornement et d'Embellissement, ou des Entreprises d'Améliorations Publiques. En réponse à toutes ces contradictions sociales et esthétiques, les critiques d'art disaient souvent que González critiquait le kitsch (ou *lo cursi*, comme on l'appelait en Colombie), mais l'artiste affirmait plutôt s'attaquer à « une société de la démesure, dans toutes les proportions et les sens ». Le mot *kitsch* apparaît souvent comme un mot controversé lorsqu'on évoque son œuvre<sup>280</sup>, par exemple Luis Cavallero parlait de *grotesque* alors que Carolina Ponce de León utilisait le mot *kitsch* en le contextualisant. Cette dernière expliquait, que c'était une forme de plaisir, d'appréciation, mais non pas de jugement : « c'est le goût

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Au sujet du *kitsch* vs *lo cursi*, plusieurs critiques ont développé cette réflexion très controversée sur l'œuvre de González. Carolina Ponce de León par exemple dit que « le *kitsch* est un palliatif culturel, une version domestiquée de la culture. Dans ce sens, ce qui est *kitsch* c'est la reproduction des icônes de la 'grande culture universelle' sur des figurines populaires. C'est une démythification naïve d'images qui ont le pouvoir de détourner et de neutraliser leur signifiant : c'est un sous-produit culturel. Ainsi, pour Susan Sontag (écrit Carolina Ponce de León), le *kitsch* est une forme de plaisir, d'appréciation, mais non pas de jugement ; c'est le goût pour les choses qui représentent ce qu'elles ne sont pas » (Dans Carolina Ponce de León, *Beatriz González : una pintora de provincia*, dans *Beatriz González in situ*, p. 12-29, Carlos Valencia Editores, Bogotá, Colombia: 1988. p. 15. Même si González préfère parler d'une société de la démesure, et non pas *cursi*, ce qu'elle entendait par *kitsch* consistait en ces objets et images à la colorimétrie stridente que beaucoup de gens avaient dans leurs intérieurs en Colombie.

Marta Traba écrit que dans son œuvre, ce débat, ainsi que celui qui porte sur le Pop art, sont secondaires : « Il s'agit de relations chromatiques inusuelles, de l'utilisation des formes inattendues mais qui présentent les images de façon frontale et articulée, toujours en présentant les détails ornementaux jamais de façon superflue. Ils marquent l'intention de développer un programme plastique avant tout critique et profond plutôt qu'amusant ». (Dans, Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, cat. exp. Bogotá, Colombia : Museo de arte moderno, 1977.)

Katherine Chacón insiste sur le fait que lorsque nous évoquons la culture populaire, une réflexion sur le kitsch devient nécessaire : « Etant confrontées à ces vignettes dans lesquelles la subtilité formelle et la profondeur thématique deviennent des anecdotes faciles, simples et naïves, avec des formes tellement conventionnelles, super-décoratives et complaisantes, ou lorsque nous reconnaissons la tentative manquée du bois dans les meubles en laiton, il devient évident que se sont des images *kitsch*, peu raffinées, remplies d'un goût médiocre et maniéré. Dans Katherine Chacón, *Beatriz González. Retrospectiva*, Caracas : Museo de Bellas Artes, 1994, p. 7. Disponible à

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1161112/language/es-MX/Default.aspx> (consulté le 06/11/2017).

pour les choses qui représentent ce qu'elles ne sont pas ». Le *kitsch* c'est un palliatif culturel, une version domestiquée de la culture » comme dans la reproduction des icônes de la 'grande culture universelle' sur des figurines populaires. C'est une démythification naïve d'images qui ont le pouvoir de détourner et de neutraliser leur signifiant : c'est un sous-produit culturel. Depuis les années 1970 son travail a consisté à mettre en évidence les codes culturels de la société colombienne en exposant des vérités qu'elle fait passer dans son œuvre à travers l'ironie. Grâce à l'ironie, ou à la « température », comme préfère l'appeler González, elle reproduit les aspects formels de cette société qui prétend définir son identité à travers des concepts schématiques et rigides telles que les « bonnes manières », la « bonne éducation » et la « décence ». Une société de fractures sociales qui, depuis cette époque, a décidé de ne pas regarder la misère et la pauvreté qui se cachaient dans les zones périurbaines, en dehors des villes. La Colombie dans les années 1930, c'étaient deux mondes : d'un côté celui du chapeau melon et de l'autre, celui du chapeau de paille ; d'un côté, une société des gens de *chaussure* (« de zapato ») et de l'autre, « *les pieds nus* » (« los piez descalzos ») ; une société noble portant corsages et ornements pour les cheveux face à une société paysanne vouée à la misère, portant des ponchos et des espadrilles<sup>281</sup>.

Beatriz González aimait jouer avec les références de l'histoire de l'art qu'elle adaptait de façon ironique à ce que l'artiste appela « le syndrome du bonheur du sous-développement ». Son vocabulaire plastique se fondait sur la stridence chromatique et mettait en avant une certaine maladresse manuelle. Elle réalisait des compositions qui se référaient à l'iconographie universelle – Degas, Manet, Velásquez, Braque ou Picasso – qu'elle intégrait plus tard à des meubles récupérés dans les marchés aux puces de Bogotá. C'est grâce à ces meubles que l'œuvre de Beatriz González fut internationalement reconnue. Par la suite, elle commence à représenter des personnalités politiques et des victimes de crimes passionnels en s'inspirant de photographies de mauvaise qualité diffusées dans la presse, dont l'image était aplatie par l'impression. Son travail présentait la situation pathétique du pays, qui se nourrissait de scénarios réels ou fictionnels parus dans les journaux. L'artiste voulait créer « une narration du tiers monde » en insérant ses images dans un cadre vulgaire (des meubles), tout en les rendant identifiables. Elle voulait déconstruire l'histoire de l'art européen, avec un

---

<sup>281</sup> Carlos Niño Murcia, « Arquitectura y estado: contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia, 1905-1960 », Dans *Cien años de arquitectura en Colombia, XVII Bienal de Arquitectura 2000*, Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1991, p. 37 :

« Era la ciudad de sombrero de hongo y de corroasca, o mejor dos ciudades : la de los de zapato frente a los pies descalzos, la de corpiños y tocados lujosos frente al pañolón, el alpargate y la pobreza, dos grupos que parecen mirar al fotógrafo desde tiempos diferentes y reflejan la escisión radical de nuestra sociedad. »

mélange de fascination et de sarcasme, pour l'intégrer au contexte colombien. Cette apparente dégradation était en fait le moyen un peu ironique qu'elle avait trouvé pour honorer l'histoire de l'art européen qui la fascinait tant.



Figure 34 : Beatriz González, *Mural para fabrica socialista (Fresque pour une usine socialiste)*, 1981, Émail synthétique sur triplex, 224 x 1220 cm., Installé au Musée d'Art Moderne à Medellín en Colombie en 2012.

Ses peintures étaient de simples aplats dont la gamme des couleurs était empruntée à la culture populaire, comme le jaune poussin, le bleu ciel, le vert acide qui devaient exprimer pédagogiquement la réalité crue de son pays. En 1981, Beatriz González réalise le *Mural para Fabrica Socialista* (Fresque pour une Usine Socialiste). Ce mur rustique fabriqué de morceaux de bois, reproduisait le Guernica de Picasso en utilisant notamment des tonalités de bleu, de jaune, de noir et de blanc. Il ne s'agissait pas de parodier l'original, mais de réorganiser cette iconographie pour « l'adapter sémantiquement au regard provincial d'une culture sous-développée », ainsi que l'entendait l'artiste. Elle utilisait ainsi l'histoire de l'art pour réinventer un langage artistique. L'histoire de l'art devenait un prétexte pour parler de cet endroit spécifique, à l'époque complètement isolé culturellement du reste monde.

Par la suite, González commence à représenter des héros patriotiques et des personnalités politiques ; avec le même intérêt pour les images, et non pour les histoires que celles-ci

véhiculent, elle va s'intéresser aux victimes de crimes passionnels en s'inspirant de photographies de mauvaise qualité diffusées dans la presse<sup>282</sup>.



Figure 35 : Gauche : Diego Velázquez, *La rendición de Breda, Las lanzas*, 1634-1635, Musée du Prado, Madrid.

Figure 36 : Centre et droite : Beatriz González, *Version de la rendición de Breda IV* (Version de La reddition de Breda IV), Huile sur toile, 70x110 cm, 1963.

Par un malentendu souvent repris par les critiques d'art et un concours de circonstances dû à la préoccupation de la critique Marta Traba pour le manque d'internationalisation de l'art colombien dans les années 1965-1975, le travail de Beatriz González fut associé au début de sa carrière en 1965, entre autres par Marta Traba, au mouvement du Pop art américain. Mais en 1975, pour essayer de remédier à ce malentendu, la critique d'art a plutôt insisté sur la capacité de l'artiste à traduire les traits propres à la culture colombienne<sup>283</sup>, intérêt qui a forgé en grande partie la personnalité de l'artiste. L'une comme l'autre, ces associations à des catégories généralistes –appartenir à un mouvement d'art international ou inventer un art proprement colombien– laissaient l'artiste indifférente, et finirent par l'agacer profondément.

<sup>282</sup> De cette période date son célèbre tableau *Los suicidas del Sisga* (Les suicidés du Sisga) qui fut inspirée d'une image trouvée dans le journal *El Tiempo* dans la rubrique de la chronique rouge. Il s'agit d'une petite photo, de mauvaise qualité, d'un humble couple avec une branche de fleurs. L'histoire est émouvante : lui, était jardinier ; elle, une domestique. Ils croyaient que le monde était trop cruel pour qu'ils puissent s'aimer vraiment, c'est pour cela qu'ils sont allés au barrage du Sisga pour se suicider. Avant, ils avaient pris cette photographie et l'avaient envoyé à leur famille pour qu'ils se souviennent d'eux.

<sup>283</sup> Marta Traba écrivit dans *La Prensa* en 1965 au sujet du Pop art en Colombie : « À la base, en Colombie les conditions pour le « pop » n'existent pas, car étant donné que c'est un pays sous-développé, les éléments industriels ne peuvent pas atteindre cette catégorie mythique produite par la diffusion massive dans les médias. Une mythification de la marque de conserves Fruco serait dans ce sens complètement artificielle ». « Pendant que les Américains créent une peinture « pop » se servant des normes et des techniques industrielles, Beatriz González travaille plutôt comme un artisan du pop. Elle ne souligne pas l'invasion de produits qui dérangent autant le public que les artistes, comme il arrive aux Etats Unis avec les bandes dessinées, le coca-cola ou les soupes Campbell, au contraire, González met en évidence des aspects plus enfouis, moins évidents, sur des bizarreries propres à son pays. » Dans Marta Traba, « Colombia es Pop ! », *La Prensa*, 1965.

Pour plus d'informations voir : Beatriz González, *Colombia hizo pop*, *El Espectador*, 9/12/2019, disponible à <https://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso144338-colombia-hizo-pop> (consulté le 09/12/2017).

Elle insistait sur le fait qu'elle était, en dehors de ce débat, une « peintre de province » –et non pas un peintre provincial– (« que ça soit clair ! » disait-elle).

Dans un entretien avec Marta Traba à ce sujet, González affirmait « qu'elle se sentait bien étant associé à l'histoire d'une province, et non pas aux satisfactions universelles de la recherche d'une vérité, propre aux artistes internationaux ». González évoquait régulièrement le souvenir qu'elle gardait de la finesse des décorations dans les maisons, des ornements et des couleurs criardes des bâtiments qui avaient marqué son regard dans sa jeunesse et qui subitement disparaissaient pour des questions de mode. Ces changements brusques de style liés aux conceptions changeantes du « bon goût » et du « mauvais goût » ont contribué à l'élaboration du regard sarcastique que l'artiste a porté sur ces questions. Dans un entretien avec le critique d'art Halim Badawi, González évoque les œuvres d'un artiste de sa région, Segundo Agelvis, qui avait réalisé dans les années 1930 les peintures de faux marbres de l'église de la Sagrada Familia à Bucaramanga. Ses œuvres fascinaient González par leur raffinement et leur couleur. Avec regret, l'artiste raconte qu'un jour ces peintures ont été blanchies, parce que de nouvelles tendances esthétiques cherchaient à neutraliser la panoplie des couleurs passées de mode. Ces souvenirs d'enfance furent fondamentaux pour l'artiste : « Les bancs [de l'église] étaient peints comme des faux marbres, rouges et orange, et la coupole avait des bandes bleu turquoise et bordeaux, (...). En général Bucaramanga avait des couleurs merveilleuses : le siège du gouvernement était jaune ocre, jusqu'au moment où est arrivé un maire stupide avec l'obsession du vernis blanc. (...). Il y avait un Hôtel Particulier des Courriers somptueux, fait par l'architecte Pablo de la Cruz<sup>284</sup> ». Cette panoplie de couleurs a eu une forte influence dans son œuvre.

Beatriz González commence à copier les tableaux des grands maîtres de la peinture alors qu'elle était encore étudiante à l'Université de los Andes. Elle raconte que durant sa dernière année d'études, son professeur Antonio Roda demanda à ses élèves de réaliser un tableau. Ne réussissant pas à peindre correctement, González décide de reprendre le détail d'une affiche de *La reddition de Breda* de Velázquez (1634-1635). Ce fut la première fois qu'elle peignit d'après une reproduction et non pas d'après nature. Cet événement fondateur pour sa carrière artistique l'a convaincue du fait qu'elle ne pouvait pas peindre la réalité d'après modèle, mais qu'elle devait réinterpréter les images qui circulaient dans la vie de tous les jours. Lorsque ses

---

<sup>284</sup> Entretien entre Halim Badawi et Beatriz González paru dans *Arcadia* le 23/10/2015. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresa/arte/articulo/entrevista-beatriz-gonzalez/44629> (consulté le 30/10/2017).

professeurs, le peintre Juan Antonio Roda, ainsi que la célèbre critique d'art Marta Traba découvrirent le tableau, ils furent stupéfaits du résultat. Cet accident a révélé sa capacité à réinterpréter les images et à observer comment celles-ci s'étaient infiltrées dans l'iconographie populaire et devenues des sortes de produits locaux.



Figure 37 : Gauche : Johannes Vermeer, *La dentellière*, (ca.1669-1671), Musée du Louvre.

Figure 38 : Droite : Beatriz González, *Encajera* (Dentellière), Huile sur toile, 80x70 cm, 1963.



Figure 39 : Gauche : Beatriz González, *Encajera Negativa* (Dentellière en négatif), Huile sur toile, 80 x70 cm, 1963.

Figure 40 : Centre : Beatriz González, *Encajera almanaque pielroja* (Dentellière calendrier Pielroja), Huile sur toile, 100x85 cm, 1964.

Figure 41 : Droite : Beatriz González, *Encajera en la playa III* (Dentellière à la plage III), Huile sur toile, 100x85cm, 1964.

À la suite du succès de son tableau sur *La Reddition de Breda*, durant l'année 1964, González entamera une série de quinze variations sur *La Dentellière* de Vermeer (tableau peint entre 1669 et 1672), qui fut aussi acclamée par de nombreux critiques. Encore une fois, Marta Traba déclara que González était une visionnaire et qu'il s'agissait de l'invention d'un

nouveau langage dans l'art national, enclavé jusqu'à ce moment dans des catégories traditionnelles comme la peinture d'histoire, le paysagisme, la nature morte... Ces variations sur *La Dentellière* furent exposées au Musée d'Art Moderne de Bogotá en 1965, dirigé alors par Marta Traba, qui écrivit au sujet de l'exposition que González avait réussi à réintroduire ce tableau dans le paysage colombien en lui conférant une lecture multiple qui pouvait être audible et comprise populairement par les gens dans le pays : « Les versions de *La Dentellière* se composent essentiellement de deux éléments, des aplats de couleurs et une composition ». Traba disait des tableaux que chacun était « soigneusement articulé, comme couleur et comme forme, mais au delà de ça, il correspondait à un climat, à une idée développée avec intelligence, bonne humeur, et sarcasme<sup>285</sup> ». Et cette idée de « climat », comme le signalait Caballero dans sa correspondance, était là pour évoquer une expérience subjective et intraduisible se référant à la vie dans les provinces en Colombie. Ce fut par exemple le cas, disait la critique d'art María Teresa Guerrero, de la Dentellière avec ses les tonalités de verts criards du calendrier des cigarettes Piel Roja, ou des stridentes dentellières « de la Plage » (*Encagera en la Playa II*, 1964). Finalement, la composition originale passait au deuxième plan; ce qui prenait le dessus était la réinterprétation que González faisait à partir des codes esthétiques propres à la société colombienne. Guerrero remarque que jusqu'à ce moment-là, les références aux maîtres de la peinture, constituaient des hommages ou des critiques alors que dans cette situation, il s'agissait d'une réappropriation. Dans les tableaux de González, le référent devenait un objet banal d'usage quotidien<sup>286</sup> comme n'importe quel autre objet voué à décorer un intérieur. González exprimait que *La Dentellière* n'était devenue pour elle que la simple composition d'une « tache jaune avec la pelote d'un coussin qui flottait en l'air ». En se référant au tableau en termes de « taches de couleur », tel un objet purement visuel, le tableau, en dehors de la fascination et l'obsession que l'artiste éprouvait à l'étudier, s'éloignait complètement de son référent. Loin de l'idée de la représentation de l'ouvrière au travail, loin de la fascination par la composition, de la lumière, des couleurs ou de la finesse technique qui rendirent célèbre le tableau de Vermeer, celui-ci devenait pour González un simple « exercice fait de coups de pinceau et d'espaces », une façon de recomposer « les blocs fondamentaux du tableau, et non pas ses détails. En « aplatissant le Vermeer », comme l'expliquait l'artiste, elle procédait à un traitement de la couleur par des aplats irréguliers,

---

<sup>285</sup> Jaime Ardila, *Apuntes sobre la Historia extensa de Beatriz González*, Tomo 1, Bogotá : Ediciones Tercer Mundo, 1974, p..

<sup>286</sup> María Teresa Guerrero, « Beatriz González : pintora », *Revista Escala*, Ivonne Pini (dir. ed.), vol. I, I.E. Bogotá : Universidad Nacional, 1986. Aussi dans Jaime Ardila, *Apuntes sobre la Historia extensa de Beatriz González*, Tomo 1, Bogotá : Ediciones Tercer Mundo, 1974.



mais visiblement bien définis, ce qui faisait dire aux critiques d'art de l'époque que Beatriz González « avait devancé beaucoup de peintres dans le pays<sup>287</sup> ». L'une des dentellières s'appela *La dentellière de Nicolas de Staël* (1964), en faisant référence aux aplats rectangulaires de couleurs vives que le peintre disposait dans ses peintures à l'huile et ses aquarelles. Il y avait des Dentellières *Chapeau*, *En négatif*, *Dynamiques*, *Rouges*, la *Dentellière animale*, *Les chapeaux de la reddition de Breda* et ainsi toutes sortes de Vermeeriennes. À la suite de ses variations de *La Dentellière*, des recadrages, des découpages, des reprises de détails, des inversions et des variations dans les couleurs, González a fini par briser le lien avec le tableau de Vermeer, voire même avec son sujet puisqu'elle est parvenue à le détacher du personnage même de la dentellière.

La critique d'art Carolina Ponce de León disait de Beatriz González qu'elle était une 'éclaireuse' dans le sens où « c'est la transgression du mythe qui s'introduit dans la vie domestique, c'est-à-dire que l'art se substitue par une chose purement fonctionnelle et décorative<sup>288</sup> ». Bien qu'elle soit très intéressée par l'histoire de l'art européen (pour sa culture générale, et pour son travail en tant que pédagogue et conservatrice), son intérêt principal porte sur la circulation des images de l'histoire de l'art, elle essaie ainsi de comprendre comment s'opèrent ces replacements contextuels en étudiant la perception de ces phénomènes culturels dans des pays sous-développés comme la Colombie<sup>289</sup>. González se demandait pourquoi une œuvre comme la *Mona Lisa*, devrait être perçue de la même façon en Colombie qu'au musée du Louvre, d'autant que nous en recevions des reproductions avec des couleurs complètement modifiées.

« De la même façon que ce n'est pas la même chose d'entendre jouer la neuvième symphonie de Beethoven au Japon, en Allemagne, ou en Colombie dans le Teatro Colón. C'est un concept tout à fait différent. Il y a des codes chez le spectateur, chez l'auditeur, et l'œuvre en sera totalement différente, en fonction aussi du scénario et de l'auditorium. Pensez par exemple à *La Cène* de Léonard (de Vinci) : ici c'est un tableau qui s'utilise pour empêcher les voleurs de pénétrer dans les maisons. Dans ce contexte il y a une chose très particulière en relation aux sujets-artistiques-tabous placés en dehors de leur contexte qui m'a toujours beaucoup intéressée. Il ne s'agissait ni de leur manquer de respect ni de leur

---

<sup>287</sup> Eduardo Serrano, *Beatriz González*, Cat. Exp., Museo de Arte Moderno La Tertulia, Septiembre 1976, Cali, Colombia.

<sup>288</sup> Carolina Ponce, « Beatriz González in situ », dans Beatriz González, una pintora de provincia, Bogotá : Carlos Valencia Editores, PAVCO, Galería Garcés Velásquez, 1988, p. 23.

<sup>289</sup> Carlos Duque, « Beatriz González : Escarbando el gusto colombiano », dans Magazín Dominical, diario El Espectador, num. 10, 22 mayo de 1983, pp. 12-15, p. 14. Voir aussi Alfonso Rojas de la Espriella et Maria Cristina Laverde Toscano, « Entrevista con Beatriz González », dans *Hojas Universitarias*, vol. III, 22 junio de 1995, p. 263. Dans María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica, La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia : Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo*, Bogotá : Ed. Universidad de los Andes, 2010, p. 26.

rendre hommage, seulement de voir comment leur essence fonctionnait lorsqu'ils étaient transportés dans un autre contexte ».<sup>290</sup>

González demande à l'artiste Alvaro Barrios lors d'un entretien s'il savait pourquoi les gens utilisaient autant dans leurs maisons le *Dernier Souper* :

« L'histoire est que si l'on est un voleur et que l'on va rentrer cambrioler une maison, on se retrouve alors face à l'image des douze apôtres. Le voleur voit de l'extérieur qu'à l'intérieur il y a une fête, il voit la maison éclairée et à l'intérieur l'image de treize personnes. Alors il s'abstient de rentrer<sup>291</sup>. »



Figure 42 : Gauche : Léonard de Vinci, *La Cène*, 1495–1498, fresque, Tempera sur gesso, 460×880 cm, Église Santa Maria delle Grazie de Milan, Milan.

Figure 43 : Droite : Beatriz González, *La última mesa* (La dernière table), 1970, émail sur feuille de métal assemblée sur meuble en métal, Collection Tate Gallery, Londres.



Figure 44 : Vignette du Christ des années 1970.

Figure 45 : Beatriz González, *Naturaleza casi muerta* (Nature presque morte), 1970.

<sup>290</sup> Beatriz González citée par Fausto Panesso, dans « Beatriz González », *Revista Diners*, año XXV, N° 226, janvier 1989, pp. 55-56.

<sup>291</sup> Beatriz González cité par Alvaro Barrios dans *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, 2<sup>ème</sup> éd. Medellín : Museo de Antioquia, 2011, p. 47. Dans María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica*, *Ibid*, p. 87.

Comme le souligne Marta Traba en 1977 dans son livre *Los muebles de Beatriz González*, son œuvre a incorporé divers traits de l’imaginaire collectif en Colombie. Au début, González les prenait comme des observations intéressantes à étudier et à mettre en valeur, car elle donnait autant d’importance au goût populaire qu’aux coutumes qualifiées de « bon goût » par la classe bourgeoise. Elle intégrera de plus en plus ces observations et analyses des comportements dans la mesure où elles représentent une tendance, un comportement social décalé qui la fascinait et éveillait son sens critique sur les caractéristiques de la société colombienne. Par la suite, elle réalise une série d’œuvres consacrées à la révision des héros nationaux qui furent montrées dans l’exposition *La historia extensa de Colombia* (L’histoire exhaustive de la Colombie). Malgré le fait qu’elle prétende à une certaine neutralité du sujet, elle critique en réalité avec un humour acide « l’iconographie utilisée dans les livres d’histoire, dans les manuels, lors des fêtes commémoratives et les hommages incessants, fétichisée et par la même occasion, manipulée<sup>292</sup>».



Figure 46 : Gauche : Beatriz González, *La actualidad ilustrada* (L’actualité illustrée), 1974, Sérigraphie sur papier, 65 x 70 cm, Collection Banco de la República, Colombia.

Figure 47 : Centre : Beatriz González, *Reveses de la Realeza* (Les dessous de la Royauté)<sup>293</sup>, 1974, Sérigraphie sur papier, 65 x 70 cm, Collection Banco de la República, Bogotá.

Figure 48 : Droite : Beatriz González, *La Reina Isabel se pasea por el Puente Boyacá*<sup>294</sup> (La Reine Elizabeth se promène sur le Pont de Boyacá), 1968, Huile sur toile, 100 x 150 cm.

<sup>292</sup> Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Cat. Exp. Bogotá, Colombia : Museo de arte moderno, 1977, p. 34-35.

<sup>293</sup> Cette série de sérigraphies a été réalisée par González à la suite de la visite en Colombie de la Princesse Anne et de son époux le Capitaine Phillips en 1973. Beatriz González prend comme référence les photos de la presse publiées durant le séjour du couple royal. L’artiste recadre les images comme s’il s’agissait de timbres. Dans les gravures de la série *Les dessous de la Royauté*, González interroge la manière dont les événements qui constituent l’histoire colombienne sont fondés sur des événements sociaux qui circulent dans la presse concernant les célébrités étrangères. Cette œuvre fut montrée lors de l’exposition *Andy Warhol Mr. América* réalisée au Museo del Banco de la República, à Bogotá, en 2009.

<sup>294</sup> Le pont de Boyacá est le lieu qui commémore la fameuse Bataille de Boyacá livrée par Simón Bolívar face à l’armée espagnole ; c’est le symbole de l’Indépendance de la Colombie, survenue le 7 août 1819.

En refusant catégoriquement de faire partie de l'histoire universelle de l'art, González s'amusait à détourner des images autocollantes pauvrement reproduites de personnalités historiques pour s'attaquer ainsi à l'idiosyncrasie colombienne. De la même façon, *Los retratos de la Realeza* (Les portraits de la Royauté) étaient inspirés d'images que la presse publiait durant la lune de miel de rois d'Angleterre, la princesse Anne et le capitaine Mark Phillips en Colombie en 1973, à travers lesquelles elle soulignait la façon dont la presse déguisait la réalité sociale colombienne au bord de l'effondrement. González évoquait la façon dont s'est construit l'imaginaire national à partir des références européennes et interrogeait ainsi le concept d'unicité culturelle imposé par la modernité. Comme le signale l'historien d'art Victor Manuel Rodríguez dans son article « Los espejos de Beatriz González : Modernismo, Postcolonialidad e identificación » (Les miroirs de Beatriz González : Modernisme, Postcolonialité et Identification), « l'utopie moderniste prétendait à un sujet humain centré, unique, transcendant ; la recherche d'une identité humaine authentique était orientée par un regard inquisiteur qui étudiait les ressemblances et les désaccords entre tous les sujets, avec un discours qui, d'après le siècle des Lumières, exprimait la "véritable" nature de l'être humain, en créant une seule et unique notion d'identité et des processus sociaux de la différence. » Dans ce système de pensée colonial qui imposait d'assumer une notion institutionnalisée et uniformisée de l'être, la reconnaissance de la différence était déterminée par un jeu de pouvoir dans lequel les paysans, indiens et populations afro-descendants ont été exclus du discours officiel et de la construction identitaire des colombiens. Dans ce contexte, le peuple ne pouvait pas être l'inventeur d'aucune culture, et c'est à l'encontre de cette idée qui se bâtit le travail de González. Son travail propose une réévaluation des grilles sociales vis-à-vis des cultures invisibilisées. Malheureusement les débats autour de son œuvre se sont souvent limités à réduire son travail à une question de nationalité, mais, en 1982, en essayant de sortir de ce débat qui portait sur des lieux communs, elle affirmait que son travail n'était pas politique, mais historique : La peinture historique est morte avec les portraitistes de Bolívar, comme « beaucoup d'événements sont parvenus sans laisser de trace<sup>295</sup> », l'artiste s'est appliquée à rappeler l'histoire du pays tombée dans l'oubli. Comme le signalait Marta Traba dans un article en 1974, « dans ces tableaux corrosifs, Bolívar se retrouve peint dans un médaillon, tel un personnage ridicule et pétrifié dans sa posture d'opérette, encadré dans un ovale de métal

---

<sup>295</sup> Beatriz González, Cat. Exp. *Beatriz González. La comedia y la tragedia : retrospectiva 1948 – 2010*, Museo de arte moderno de Medellín, Textes de Alberto Sierra M., Julián Posada C., Humberto Junca [et al.], 2011, p. 257 : « *Mi trabajo no es político sino histórico. La pintura histórica murió con los retratistas de Bolívar. Muchos hechos históricos sucedieron sin haber dejado huella* ».

peint à la bombe. Santander, pour sa part, exerce un pouvoir lourd et massif, comme un boucher de village, dans un autre médaillon de métal peint<sup>296</sup>. »



Figure 49 : Gauche : *Bolívar*, Attribué à Pedro José Figueroa, Musée National, Bogotá, s. d. ; *Santander*, Lithographie, Gráficas Molinari, Cali, s. d.

Figure 50: Droite : Beatriz González, *Apuntes para la Historia extensa de Colombia* N°1 et N°2 (Notes pour l'Histoire exhaustive de la Colombie N°1 et N°2), 1967.



Figure 51 : Beatriz González, *Antonia Santos. Sesquicentenario S.A.* (Antonia Santos, cent cinquantième anniversaire S.A.), 1968. Émail sur feuille de métal, 80 cm.

Figure 52 : Beatriz González, *Apuntes para la Historia extensa de Colombia, Continuación* (Notes pour l'Histoire exhaustive de la Colombie, suite), 1968.

À la fin de la réalisation de cette série de peintures d'histoire, González fait un virage dans son travail qui se produit par ce qu'elle décrit comme « un moment hasardeux et émotif, sorte d'épiphanie et de miracle » qui se produit lorsque l'artiste accompagne son mari architecte pour faire une course dans un dépôt vente. En 1970, elle achète son premier lit et l'une de ses peintures rentre miraculeusement dans le cadre. Elle commence ainsi à incruster ses peintures dans des meubles. Surprise de son premier *meuble-tableau*, elle dira que c'est un « objet

<sup>296</sup> Marta Traba, « Beatriz González », Revista Eco, N° 169, Bogotá, Novembre 1974, pp. 65-73. Dans *Beatriz González. La comedia y la tragedia : retrospectiva 1948 – 2010*, *Ibid*, pp. 210-214.

trouvé », sorte de ready-made duchampien. Fascinée par la forme vulgaire de ses meubles populaires, « des lits kitsch faits de tubes en fer imitant le bois<sup>297</sup> », elle est attirée par leur manufacture élémentaire et leur pouvoir évocateur d'un goût proprement colombien. Durant une dizaine d'années (entre 1969 et 1975), elle incrustera ses tableaux dans toutes sortes d'objets, lits, coiffeuses, tables de nuit, paniers en osier... Afin de justifier la façon dont ces tableaux étaient encadrés par des meubles bon marché, achetés au marché aux puces d'El Pasaje Rivas, González explique qu'il ne s'agit pas d'une peinture du *kitsch* en affirmant : « Ma peinture possède l'aspect pauvre de la démesure. Que pouvait-on demander de plus comme encadrement pour une Madone de Raphaël qu'une coiffeuse cubiste reflétant d'autant sa beauté ? et Bolívar mort, ne vaut-t-il pas mieux qu'il repose dans un lit ? » (1973). Les cadres faisaient désormais partie intégrante du tableau. Elle disait de ses meubles que c'était comme des autels géants utilisés durant la période coloniale, parfois plus grands que les peintures elles-mêmes.



Figure 53 : Gauche et centre : Beatriz González, *Baby Johnson, in situ*, 1973, Email sur feuille de métal montée sur un meuble en osier, 40x30x70, Collection privée, Bogotá.

Figure 54 : Droite : Publicité de Baby Johnson imprimée sur lithographie.

<sup>297</sup> Beatriz González cité par Alvaro Barrios dans *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, 2<sup>ème</sup> éd. Medellín : Museo de Antioquia, 2011, p. 47. Dans María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica*, *Ibid*, p. 86.



Figure 55 : Beatriz González, *Canción de cuna* (Chanson pour berceau), 1970, émail sur feuille de métal montée sur un meuble en métal, 70 x 150 x 105 cm.<sup>298</sup>



Figure 56 : Beatriz González, *Nací en Florencia y tenía 26 años cuando fue pintado mi retrato...* (Je suis née à Florence et j'avais 26 ans lorsque l'on a peint mon portrait), 1974, émail sur feuille de métal assemblé sur meuble.

<sup>298</sup> « Dans l'œuvre *Chanson pour berceau*, Beatriz González fait une satire à partir d'images de la mère résignée, le bébé en rose et l'animal en peluche, éléments propres à l'esthétique populaire construite à partir de stéréotypes moralistes et de sentiments mielleux. » Description de l'œuvre trouvée dans le site de la collection du Museo Nacional de Colombia, 2007, <http://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/Mujeres-entre-lineas/7.pdf> (consulté le 27/01/2018). « En la obra *Canción de cuna*, Beatriz González (1938) hace una sátira a partir de las imágenes de la madre abnegada, el bebé rosa o el animal de peluche, que provienen de su interés por una estética popular construida a partir de estereotipos morales y sentimientos almibarados. »



Figure 57 : Beatriz González: *Encajera in Situ* (Dentellière in situ), 1973.

Figure 58 : Beatriz González, *El baño turco o artifices del marmol* (Le hammam ou les artifices du marbre), émail sur feuille de métal assemblée sur meuble, formica et marbre, 137x121x155 cm, 1974.

Ces lits et tables choisis comme support pour ses peintures à partir de 1970 montrent encore une fois son attirance pour la culture populaire : « dans la fabrication de ces meubles, – explique l’artiste dans un entretien avec Marta Traba –, c’est l’homme du peuple qui prend plaisir à utiliser ses propres préférences chromatiques, et surtout son inclination par les matériaux brillants, les fausses textures, les ornements. Lits, tables de nuit et meubles de rangement, ce sont des combinaisons libres entre la figuration et de l’abstraction. Le peuple qui consomme un tel mobilier, qui l’achète dans le marché artisanal du Pasaje Rivas à Bogotá, est le seul acteur d’un tel produit : l’existence du meuble a été déterminée par son goût, et celui-ci est promu par des petites industries d’origine populaire, des manufactures parfaitement artisanales<sup>299</sup> ».

Avec le temps, les meubles sont devenus encombrants, González se sent arriver au bout d’une période et explique : « J’ai commencée à être embêtée par le transport et le stockage des meubles, et pour cette raison j’ai commencée à faire les rideaux et les toiles de fond en

<sup>299</sup> Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Cat. Exp. Bogotá, Colombia : Museo de arte moderno, 1977, p. 35-36.



1978<sup>300</sup> ». À ce moment-là je me suis dit : « finies les versions de l'histoire de l'art ! ». C'était un appel venu de l'intérieur. La période des grands rideaux désigne des toiles aux dimensions démesurées peintes à l'acrylique. Le premier rideau reprenait *Le Déjeuner sur l'herbe* de Monet *Telón de boca para un almuerzo* (Rideau de scène pour un déjeuner<sup>301</sup>, 1978). Il fut envoyé en 1978 à la Biennale de Venise avec le titre *Telón de la Movil y cambiante naturaleza* (Rideau de scène de la Mouvante et changeante nature)<sup>302</sup>. *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet devenait un tissu d'ameublement fonctionnel, perdant toutes les caractéristiques propres à la peinture bidimensionnelle. Il n'était pas question d'évoquer le scandale virulent que le tableau avait provoqué en 1862 lors qu'il fut présenté au Salon des refusés, ni les raisons qui l'ont rendu célèbre, ni ses qualités plastiques, il s'agissait simplement d'un tissu d'ameublement suspendu sur un mur. Extraites des musées, les images perdaient leur caractère intouchable et figé dans le temps, elles ressemblaient à des peintures éphémères comme des toiles des chapiteaux de cirque, peintes apparemment à la va-vite et décolorées par le soleil et le temps. Reprenant plusieurs tableaux à sa guise, elle décide en 1978 de culminer cette période en peignant les *10 Metros de Renoir* (10 Mètres de Renoir). Il s'agit d'un gigantesque coupon de tissu qu'elle décide de vendre au mètre et au centimètre, comme n'importe quel tissu de décoration fabriqué par les très florissantes industries textiles Coltejer de époque.

« En 1978, j'ai réalisé les dix mètres de Renoir, et je les ai vendus au centimètre, c'était une véritable performance avant même que les performances n'existent ici en Colombie. Je menais une recherche en parallèle, celle des crimes dans les journaux. Hans Ulrich Obrist dit que j'ai agi comme Fénéon, qui racontait des faits divers de province dans les journaux français. Obrist dit que je raconte des chroniques de province, de personnes banales, de crimes, mais tout n'était pas lié à la mort, c'étaient des nouvelles variées. Pour cette recherche parallèle, j'avais travaillé la sérigraphie et l'héliogravure, et cette ligne de travail a abouti avec l'arrivée au pouvoir du président Turbay en 1978. À ce moment là, j'ai commencé à découper les photos dans la presse, et je disais : « je veux être comme Goya le peintre de la cour, [il peignait la famille royale, mais elle ne lui plaisait pas]<sup>303</sup> », j'ai commencé alors à travailler sur Turbay et cette thématique m'a beaucoup plu. Dans les années 1980, il se produit véritablement une rupture dans mon travail. »<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> Entretien entre Halim Badawi et Beatriz González paru dans Arcadia le 23/10/2015. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresas/artes/articulo/entrevista-beatriz-gonzalez/44629> (consulté le 30/10/2017).

<sup>301</sup> N.d.T. *Telón de boca* se réfère à un rideau de scène de théâtre, mais le terme évoque un jeu de mots d'après sa traduction littérale qui correspondrait à *Toile de bouche*.

<sup>302</sup> Elle réalise aussi un rideau de Gauguin (*Siga Usted*, 1977) (Allez-y) d'après la toile *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1987), la *Venus* de Botticelli sur une serviette de bain (*Botticelli Wash and Wear*, 1976), les *Nénuphars* de Monet, etc.

<sup>303</sup> Entretien fait par Diego García-Moreno dans le film *Beatriz González, ¿Por qué llora si ya rei?*, Lamarca producciones, 2010.

<sup>304</sup> Entretien non publié par Carolina Ariza réalisé à Bogotá le 24 janvier 2017 dans l'atelier de l'artiste.



Figure 59 : Beatriz González en train de travailler pour *Telón para un almuerzo* (Rideau de scène pour un déjeuner), Bogotá, 1978.



Figure 60 : Beatriz González, *Telón de la Movil y cambiante naturaleza* (Tenture de la mouvante et changeante nature), 1978, Acrylique sur tissu, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, Documenta 14.

Le pouvoir des images de González vient du fait qu'à travers l'utilisation d'outils purement plastiques, elle inverse le sens initial de l'image (celui d'informer), pour le transformer en des mécanismes qui révèlent les manipulations idéologiques. Il est important de souligner qu'il ne s'agit pas d'une fétichisation des images, ni d'une lecture purement humoristique, mais d'une façon de montrer, et surtout de critiquer l'indifférence, l'oubli et le manque de mémoire historique de notre pays. Lorsque l'artiste ajoute au sens et l'altère, « les

images deviennent des allégories<sup>305</sup> ». Le peintre Luis Caballero, disait à l'artiste dans l'une de ses correspondances : « Beatriz, vous êtes la seule qui a été capable de peindre les Colombiens », « Vous nous avez appris à regarder en donnant une catégorie esthétique à des formes, à des couleurs, et des images qu'en Colombie nous avons toujours considérés *kitschs*, vulgaires, et anti esthétiques. (...). Vous avez su vous approprier tout cet univers et vous avez su nous le montrer, vous nous avez appris à le regarder et à l'aimer<sup>306</sup> ». González répondit : « Bonheur du sous-développement ? C'était une phrase heureuse que j'ai dite un jour. Vous ne pensez pas que c'est vrai? ».



Figure 61 : Beatriz González, *Diez metros de Renoir* (Dix mètres de Renoir), 1978, Huile sur papier, 150x1000 cm. Toile coupée et vendue par centimètres.



Figure 62 : Beatriz González en train d'installer *Diez metros de Renoir* (Dix mètres de Renoir) à la Galería Garcés Velásquez en 1978.

<sup>305</sup> Entretien avec María Margarita García « El color de la muerte », *La Prensa*, 19 de octubre de 1990, p. 25.

<sup>306</sup> Luis Caballero, *Beatriz González, ¡ Pobre de mí, no soy sino un triste pintor ! : cartas de Luis Caballero a Beatriz González*, Bogotá : Universidad Jorge Tadeo Lozano, cop. 2014. Lettre du 13 mai 1969, p. 115.

### 2.3.3. Doris Salcedo: de l'identité singulière à l'historiographie collective

« Sois aveugle dès aujourd'hui:  
l'éternité aussi est pleine d'yeux-  
s'y  
noie ce qui a aidé les images à passer  
par-dessus le chemin où elles venaient,  
s'y  
éteint ce qui, toi aussi, t'emporta  
du langage, d'un geste  
que tu laissas advenir comme  
la danse de deux mots de simple  
automne, de soie et de néant. »

*Renverse du souffle (Atemwende)* (Paul Celan)

« Odeurs d'automne, muettes. La  
fleur-étoile, non brisée, passa  
entre lieu natal et abîme à travers  
ta mémoire.

Une perditude étrangère  
avait pris corps, tu avais  
failli  
vivre. »

*La rose de personne* (Paul Celan)

Depuis les années 1980, Doris Salcedo a travaillé directement dans les territoires isolés dans lesquels survenaient les pires atrocités de la violence de ces années en Colombie. Inconnus de la plupart des Colombiens, elle fut l'une des premières artistes à faire incursion dans ces lieux ravagés et désertés par les habitants. Dans le but de récupérer des objets chargés de cette mémoire de la guerre et cherchant à recueillir des témoignages des survivants ainsi que des objets permettant une identification et ayant un lien direct avec les victimes, elle s'est régulièrement rendue aux fosses communes des massacres. Les vêtements sont devenus, dans un premier temps, la matière première de ses œuvres. Ils permettaient en effet une association avec l'espace intime du corps dans le but précis de signaler son absence. Ils permettaient d'affirmer une identité en créant un lien intime avec le corps qu'ils avaient

protégé. Le vêtement évoquait également la morphologie du corps disparu ; il contenait des marques de la mémoire personnelle, l'odeur, les traces ainsi que l'histoire de son porteur. Pour réaliser ces œuvres, l'artiste avait besoin de s'immerger dans l'expérience de ses victimes, à la manière d'un détective effectuant des recherches sur une scène de crime :

« J'essayais d'apprendre absolument tout ce qui concernait leurs vies, leurs trajectoires, comme si j'étais un détective en train d'enquêter sur la scène d'un crime. Je devenais très attentive aux détails de leurs vies. Je ne peux pas tellement décrire ce qui m'arrivait, car c'était complètement irrationnel : quelque part, je devenais cette personne, comme dans un processus de substitution. Leur souffrance devenait la mienne, le centre de cette personne devenait mon centre et je n'arrivais effectivement plus à déterminer où était mon centre. Le travail s'est développé à partir de ce vécu<sup>307</sup>. »

Ainsi, Doris Salcedo se réappropriait des traces et des objets de la vie quotidienne qui appartenaient aux victimes afin de « réactiver l'humanité des individualités rendues anonymes par la violence<sup>308</sup> ».



Figure 63 : Doris Salcedo, Sans titre, 1988- 1990, Acier, chemises et plâtre.

L'installation *Sans titre*, 1989-1990 répond au massacre de quarante travailleurs, en 1988, dans les plantations bananières des fermes *La Negra* et *Honduras* à Antioquia. Il fut perpétré par un groupe de paramilitaires à l'encontre des ouvriers, qui appartenaient à des syndicats agricoles et tentaient de récupérer les terres dont les paysans avaient été expropriés. Une nuit, on leur donna l'ordre de sortir de leur campement et de se mettre en rangs ; ils furent assassinés en présence de leurs familles. Les chemises blanches empilées, soigneusement

<sup>307</sup> José Roca, « Ana Mendieta's, Nile Born, José Leonilson's, 34 with Scars and Doris Salcedo's Untitled », pp. 148–154, in *Latin American and Caribbean Art*, New York : MoMA and El Museo del Barrio, exh. cat., 2004, p. 150. (T. d. A.)

<sup>308</sup> Denise Birkhofer, « Trace Memories, Clothing as Metaphor in the Work of Doris Salcedo », *Anamesa*, NYU, Spring 2008, p. 52, disponible à [https://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/spring\\_2008\\_violence/trace-memories.pdf](https://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/spring_2008_violence/trace-memories.pdf) (consulté le 23/09/2016). (T. d. A.)

pliées et amidonnées, sont traversées par des pics métalliques qui reconstituent métaphoriquement la mise à mort. Comme le signale Mieke Bal dans *Of what one cannot speak*, il y a dans l'œuvre une extrême subtilité dans la façon de traiter le sujet –entre allusion et frustration–, l'artiste évoque l'événement avec un immense respect du sujet<sup>309</sup>. Mieke Bal souligne la manière dont la narrativité et la figuration sont ainsi rendus implicites dans l'œuvre et résistent en même temps à toute forme de littéralité : même si l'œuvre est inspirée par le massacre, la violence latente qui se dégage peut en effet évoquer de nombreux scénarios possibles. « La représentation de la figure humaine et la narration sont souvent indissociables dans les œuvres de l'artiste », mais elles ont toujours une fonction évocatrice et suggestive. Du fait de cette capacité d'évocation anthropomorphique<sup>310</sup>, les sculptures de l'artiste ne dévoilent jamais l'intimité, pas plus qu'elles ne prétendent donner une vision voyeuriste du corps violenté. Le soin avec lequel sont empilées les chemises fait référence à l'espace domestique complètement fracturé après le massacre. Le grand nombre des chemises renvoie aux multiples assassinats commis dans la région à plusieurs reprises dans des conditions similaires. Avec l'utilisation des chemises identiques, « le massacre des travailleurs est rendu anonyme, les victimes deviennent interchangeables ; Salcedo fait de cette façon un signalement universel de cette violence et de la perte qui en résulte<sup>311</sup> ». La manipulation du vêtement lui permet d'évoquer l'ensemble des récits individuels vécus par de nombreuses personnes confrontées à une violence similaire, et qui se retrouvent ainsi, à travers son œuvre, inscrits dans le récit historiographique. L'artiste déplace la représentation de la violence « en dehors de sa zone de danger » et construit ainsi un espace d'énonciation non seulement de la violence liée directement au massacre, mais aussi de la celle produite par l'impunité et l'abandon social des institutions face à ces crimes politiques<sup>312</sup>.

---

<sup>309</sup> Mieke Bal, *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*, Chicago : University of Chicago press, 2011, p. 91. (T. d. A.).

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 90-91. (T. d. A.).

<sup>311</sup> Denise Birkhofer, *op. cit.*, p. 53. (T. d. A.)

<sup>312</sup> Mieke Bal, *Of what one cannot speak, op. cit.*, p. 92.



Figure 64 : Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (détail), 1992/2004.



Figure 65 : Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (détail), 1992/2004.

Les chaussures ont souvent été utilisées par l'artiste comme « des réminiscences de la tragédie laissées par les victimes de la violence »<sup>313</sup>. Dès la fin des années 1980, Salcedo avait commencé à travailler avec des chaussures abandonnées qu'elle avait trouvées dans un hôpital

---

<sup>313</sup> Edward J. Sullivan, *The language of objects in the art of the Americas*, London: Yale university press, 2007, p. 227. (T. d. A.).

de Bogotá. Comme l'énonce Charles Merewether, « les objets retrouvés, dépourvus d'utilité, devenus pauvres et anonymes, regagnent un sens dans le travail de l'artiste et explorent la relation entre la mémoire et la matière en soulignant l'aspect anonyme de la disparition<sup>314</sup> ». Dans la série d'*Atrabiliarios*, produite entre 1991 et 1996, les chaussures sont élevées au statut de monuments : arrachées à l'assassinat et aux fosses communes, elles permettent de souligner la singularité des objets ayant appartenu aux personnes assassinées. La série trouve son origine dans un article de presse relatant la disparition d'une femme en 1989, que son petit ami avait identifiée dans une liste de morts anonymes grâce à la description de sa chaussure<sup>315</sup>. Comme l'explique Nancy Princenthal, *Atrabiliario* c'est un mot intraduisible qui prend son origine dans les termes latins « *atra* » et « *bilis* », sorte de mélancolie associée au deuil. Il dérive des mots « *atratus* » (vêtement noir utilisé pour le deuil) et « *bilis* » (bile ou colère)<sup>316</sup>. « *Atra bilis is* » fait aussi allusion à un état d'hypocondrie, à une sorte d'enfermement qui fait écho à la torture, à la douleur et à l'isolement qui précèdent souvent la mort et la disparition du corps.

Cette série d'œuvres était constituée de chaussures par paire ou dépareillées, souvent féminines, placées à l'intérieur de niches dans le mur, elles-mêmes situées à hauteur de regard. Ces dernières, obstruées par des vessies animales, laissaient transparaître une vision floue de la chaussure qui se trouvait à l'intérieur. La peau servait à protéger la chaussure tout en lui attribuant un statut sacré et fragile. Merewether explique que « le contenu des niches occupe un espace entre relique et fétiche... Une relique au sens où il rappelle le disparu, et un fétiche, car il devient un objet de substitution, à la fois d'identification et de désaveu<sup>317</sup> ».

Dans les premiers objets de la série, les chaussures elles-mêmes étaient recouvertes par la peau animale. Celle-ci, délicatement cousue avec du fil chirurgical, permettait de mouler la forme de l'objet, de le protéger et de le suspendre au mur. Au fil des années, la forme des *Atrabiliarios* a évolué : de leur état de suspension initiale, ils sont ensuite devenus des niches creusées dans le mur puis des boîtes posées par terre – mais toujours abritant une chaussure soigneusement protégée par la même enveloppe animale.

---

<sup>314</sup> Charles Merewether, « Naming Violence in the Work of Doris Salcedo », in *Third Text* 24, Autumn 1993, p. 39-41. (T. d. A.).

<sup>315</sup> Olga M. Viso, « Doris Salcedo : The Dynamic of Violence », in *Distemper : Dissonant Themes in the Art of the 1990s*, exh. cat., 86-95, Washington D. C. : The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1996, p. 87.

<sup>316</sup> Nancy Princenthal, « Silence Seen », in Carlos Basualdo, Andreas Huyssen et Nancy Princenthal, *Doris Salcedo*, London : Phaidon, 2000, p. 51-53.

<sup>317</sup> Charles Merewether, « Naming Violence in the Work of Doris Salcedo », *Ibidem*, p. 24.



« Les chaussures de Salcedo [...] sont catégoriquement singulières et font apparaître l'objet en lui-même, même si cette apparition est entravée par la présence de la peau d'animal. Cette singularité, cependant, n'est pas abstraite, elle demeure une question fondatrice de l'œuvre. Bien qu'il soit évident que les chaussures ont déjà été utilisées, elles restent toutefois élégantes et soignées, et se présentent, dans le sens développé par Sherry Turkle, comme des "objets évocateurs", il s'agit d'objets "avec lesquels nous pensons"<sup>318</sup>, comme le propose le sous-titre du livre de Turkle. Au-delà d'être des objets simples, ces sont des instruments de pensée. Les chaussures, d'après Turkle, sont des "présences actives de vie" qui "fusionnent la pensée et les sentiments"<sup>319</sup> »

La nature évocatrice des éléments utilisés par l'artiste et recueillis directement sur les lieux des événements comme des objets-témoignages de la violence, lui permet d'aborder la sculpture au sens de la « sculpture sociale » (*Soziale Plastik*) qui avait été proposée par Joseph Beuys, artiste déterminant dans la formation de Salcedo. En intégrant le principe de « sculpture sociale », la pratique solitaire de l'artiste dans son atelier éclate : s'ouvrent alors à elle des possibilités nouvelles d'intégrer l'art dans les domaines de la vie, de l'éducation, et de la politique, aspects que Salcedo cherchait précisément à introduire dans son travail. Lors d'un entretien avec Carlos Basualdo, Salcedo révèle l'importance du travail de Beuys pour le développement de sa propre conception de la sculpture. L'artiste y affirme qu'elle veut réaliser des sculptures dans lesquelles les idées sociales prennent forme<sup>320</sup>. Les matériaux utilisés, chargés des significations, cherchent de la même façon que dans l'œuvre de Beuys à provoquer une identification d'avec le spectateur en se rapprochant des expériences que ce dernier a vécues. Elle raconte ainsi la place de la rencontre avec Beuys dans son travail :

« La rencontre avec l'œuvre de Beuys m'a révélé le concept de "sculpture sociale", c'est-à-dire la possibilité de donner forme à des sculptures dans lesquelles des conceptions sociétales trouvent à s'incarner. Je suis devenue obsessionnelle à l'idée de créer cette forme, car elle me permettait de donner une cohérence à la sculpture. Le simple fait de manipuler des matériaux, à mon sens, produit déjà du sens. Le fait de placer un petit objet sur un socle paraît pourtant si dépourvu de sens. C'est pour cela que Beuys a été si important pour moi. J'ai trouvé à travers lui la possibilité d'intégrer mes préoccupations politiques dans la sculpture. J'ai découvert que les matériaux avaient la capacité de communiquer des significations spécifiques.<sup>321</sup> »

---

<sup>318</sup> Mieke Bal fait référence au sous-titre du livre « We think with » de Sherry Turkle, in Turkle Sherry, *Evocative Objects: Things We Think With*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p. 9.

<sup>319</sup> Mieke Bal, *Of what one cannot speak*, op. cit., p. 69. (T. d. A.)

<sup>320</sup> Carlos Basualdo, « Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo » in *Doris Salcedo*, London : Phaidon Press, 2000, p. 10.

<sup>321</sup> *Ibidem.* (T. d. A.)

“Encountering his (Beuys) work revealed to me the concept of « social sculpture », the possibility of giving form to society through art. I became passionately drawn to creating that form, which led me to find sculpture meaningful, because merely handing materials was meaningless to me. Placing a small object on a base seemed completely vacuous. That is why Beuys was so important to me. I found the possibility of integrating my political awareness with sculpture. I discovered how materials have the capacity to convey specific meanings”.

Pour créer ce lien entre les matériaux et l'expérience du spectateur, Beuys utilisait des matériaux tels que le feutre, la graisse animale, la cire, le miel, qui se caractérisaient par leurs qualités organiques et mouvantes, tandis que Salcedo usait plutôt de ciment, de métal, de peau animale, de vêtements, de meubles, etc. c'est-à-dire des matériaux rigides, pouvant évoquer l'enfermement et le temps suspendu ainsi que l'espace domestique brisé par les diverses situations de violence.

Si Beuys cherchait à traduire l'expérience de la mort dans son œuvre en faisant de celle-ci un élément moteur pour réveiller une conscience créatrice et transformatrice chez l'homme, Salcedo cherchait, dans un contexte tout à fait différent, une façon de rendre plastique la dislocation produite par la mort dans les nombreux endroits abandonnés par les institutions colombiennes. Elle souhaitait ainsi communiquer au spectateur une approche de la mort, non pas comme une expérience associée à l'impossibilité de l'existence, mais comme s'adressant aux survivants, figurant une possibilité de réconciliation et de reconstruction de la mémoire collective et donc de l'Histoire. Elle cherche à élaborer, dans le déplacement des objets liés aux victimes, un espace en construction qui puisse rendre palpable la brutalité des situations qu'elle met en lumière. En cela, son travail incarne une voie de médiation. Elle veut rendre sensibles des sensations ou des souvenirs à travers des matériaux-témoignages issus de situations rendues invisibles par l'impunité. Cette idée renvoie à l'acte artistique de Beuys qui rapproche la mort d'une expérience plastique. Comme l'exprime Max Reithmann, « en traversant l'élément de mort de la matière, en se heurtant à lui, comme dit Beuys, la conscience créatrice s'éveille en l'homme. Au cours de cette métamorphose, l'homme incarne le principe plastique, il devient médiateur. La parole, le *Logos* et l'image se trouvent ainsi pour Beuys intégrés dans le concept élargi de l'art<sup>322</sup>. » À partir de cette prémisse, l'artiste demande au spectateur une participation très active à l'œuvre ; elle exige de lui qu'il construise sa pensée, sa mémoire et qu'il devienne un acteur de l'Histoire. L'art, dans cette dimension élargie, prend une valeur anthropologique indissociable du travail de l'artiste. Salcedo adoptera une façon de travailler sur le terrain, en s'appropriant des outils méthodologiques propres à l'anthropologie et à l'ethnographie tels que l'enquête en immersion, le prélèvement de « preuves » ou d'« indices », la confrontation de documents, etc., dans le but de rapprocher des situations qui paraissent d'abord complètement déconnectées et isolées. En recontextualisant ces « indices » dans l'espace artistique, son

---

<sup>322</sup> Max Reithmann, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil : choix d'entretiens et essais*, trad. de l'allemand par Edmond Marchal en collab. avec Annie Reithmann, Toulouse : Éd. ARPAP, 1994, p. 338.

travail permet de transformer complètement le langage et de communiquer l'expérience de la violence avec tout son potentiel de transformation. S'éloignant ainsi des idées d'impuissance et de paralysie liées à la mort, elle nous ouvre la possibilité de créer un espace symbolique ouvert à de nombreuses interprétations.

L'idée de l'artiste comme passeur ou médiateur de la pensée va justement ajouter une charge symbolique à sa fonction dans la société. Comme signale Jean-Paul Ameline, dans le contexte du travail de Beuys, « si le happening devient politique, la politique peut devenir happening. Mais dès lors que s'opère la double équation art=vie et histoire=présent réalisé, s'annule, par la fin de l'autonomie de l'un et de l'autre, ce qui a permis à l'art de voir le monde : c'est-à-dire la possibilité de s'en emparer, de sauver sa liberté et, avec elle, l'existence contradictoire de l'humain. Beuys, en qualifiant son entreprise d' "art élargi", cherchera au cours des années soixante-dix (avec de nombreux autres artistes) à surmonter l'opposition art-histoire par un autre chemin. Pour lui, l'édification de la société devient "sculpture sociale", c'est-à-dire œuvre d'art »<sup>323</sup>. Au lieu de parler de création, nous parlerons d'une polarisation des énergies plastiques à partir desquelles les artistes peuvent justement incarner un regard d'historien. En utilisant des matières organiques pour réaliser son travail, Beuys s'éloigne de l'idée d'une sculpture figée. Reprenant cette idée de la matière vivante, Salcedo crée des sculptures avec des matériaux de nature très différente de ceux utilisés par Beuys, voire même avec des qualités plastiques complètement opposées, imprégnées quoi qu'il en soit d'histoires humaines singulières renvoyant à l'humanité tout entière. Beuys aborde ainsi l'idée d'une polarisation des énergies plastiques : « Entre ces deux pôles [la matière et la forme], l'homme est l'élément dynamique médiateur. Lui seul met le processus plastique en mouvement, et lui-même est mouvement<sup>324</sup> », c'est-à-dire que l'artiste, à travers les objets et les matériaux qu'il travaille, pense la plasticité comme un langage capable de retisser les liens brisés entre les événements violents et la construction de l'Histoire. Au lieu de représenter la violence comme un espace figé, sorte de temps à l'arrêt, elle est représentée dans l'œuvre de l'artiste comme une projection vers l'avenir, comme le lieu vital d'une projection permettant d'entamer un processus de résurrection.

La mort est pour Beuys la contre-image nécessaire à une conscience vivante. Liée au processus de la Résurrection, elle est rattachée de façon essentielle au *Logos* et à la langue :

---

<sup>323</sup> Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire, op. cit.*, p.17.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 307-308.

seule la Résurrection « peut redonner vie à ce que l'homme a déréalisé<sup>325</sup> ». D'après le dictionnaire de l'Académie française, le nom *Résurrection* est emprunté du latin *resurrectio*, lui-même dérivé de *surgere*, « jaillir ». De ce verbe nous vient le nom *source*. Le verbe ressusciter est dérivé de *susciter*, qui a d'abord signifié en français « ressusciter »; on peut lire dans la *Passion du Christ* (X<sup>e</sup> siècle): « *Jesus lo Lazer suscitavit.* » En latin classique *suscitare*, qui est à l'origine de « susciter », signifiait « lever, éveiller, provoquer » et c'est en latin chrétien qu'il a pris le sens de « ressusciter ». *Suscitare* est lui-même dérivé de *citare*, dont le premier sens est « mettre en mouvement, faire bouger », puis « citer en justice ». De *citare* a été tiré *excitare*, dont un des premiers sens est « réveiller ». On ne s'étonnera donc pas que l'on rapproche mort et sommeil, résurrection et réveil. D'ailleurs, quand Jésus va ressusciter Lazare, mort depuis plusieurs jours, il dit « *Notre ami Lazare dort, allons le réveiller.* » Et c'est dans le réveil de Lazare – ainsi que dans celui de Beuys après son accident d'avion – que la langue prend corps. Le terme *lógos* dérive du grec, il désigne la parole, le discours ou la relation. Par extension, *lógos* désigne également la raison, la forme de pensée. Il est au départ le discours parlé ou écrit qui se produit à la suite de la résurrection à laquelle fait référence Beuys.

Mais l'expérience de la mort, d'après Beuys, « ne peut être atteinte qu'à travers des processus de mouvement et des métamorphoses qui sont eux-mêmes des processus de revitalisation<sup>326</sup> », tels que des accidents corporels et d'autres événements marquants auxquels l'homme est constamment confronté durant sa vie. L'art et le langage viennent construire cette contre-image de la mort qu'utilise justement Salcedo pour nous permettre de projeter dans son travail un espace de pensée *revitalisant*. Lorsqu'elle récupère des objets ayant appartenu aux victimes et s'inspire des histoires bouleversantes trouvées dans la presse, elle ne souhaite pas faire une lecture littérale de cette violence ni produire un état de paralysie chez le spectateur, mais bien au contraire, « repousser la mort au nom de l'art »<sup>327</sup>. Par ce processus de *revitalisation*, l'artiste devient médiateur et permet de transformer à travers son œuvre le vocabulaire abrupt des images de la mort. À travers l'imagination et la transformation de ces expériences, l'art vient « opposer un contre-projet à la mort », lié pour l'artiste à la production d'images de sacrifice, de transsubstantiation et de résurrection<sup>328</sup>. Si bien que l'œuvre de Salcedo n'entre pas dans un rapport fort au religieux tel que proposé dans

---

<sup>325</sup> M. Reithmann, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, op. cit., p. 328.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>327</sup> Denise Birkhofer, « *Trace Memories*, op. cit., p. 61. (T. d. A.).

<sup>328</sup> *Ibidem.* (T. d. A.).

l'œuvre de Beuys, mais propose une source inépuisable pour le deuil et la réconciliation, ainsi qu'un avatar de reconnaissance et de projection pour ses spectateurs.

À propos d'une exposition présentée au Whitney Museum of Art à New York –intitulée *Bogotá, Colombia, 1990*– montrant des images de corps ouverts dans des morgues en Colombie, Doris Salcedo exprimait l'impuissance qu'elle ressentait et affirmait que le spectateur ne pouvait rien construire dans son imaginaire face à de telles photographies. Pour l'artiste, ce genre d'images n'avaient rien à voir avec la latence entraînée par la terreur, car celle-ci se trouvait déjà dans le passé, en dehors des images. D'après Salcedo, ce genre de clichés était dépourvu de toutes les tensions propres à la violence. La terreur y était tellement littérale qu'elle ne produisait aucune expérience dont le spectateur pût se servir pour en faire autre chose. Celles-ci ne permettaient de se connecter à aucun imaginaire, car « vous ne pouvez pas projeter votre corps dans un corps complètement décomposé »<sup>329</sup>. Salcedo, impuissante face à de telles représentations de violence et refusant l'idée que cette dernière puisse être inhérente au contexte colombien, s'exprimait ainsi : « La Colombie n'a rien à voir avec cela, (...), c'est très difficile pour vous, comme spectateur ou comme artiste, de vous connecter avec un corps mort déchiré et recousu à nouveau. Vous n'êtes pas ainsi. Vous ne verrez jamais votre corps de cette façon. Cela n'a pas de sens. Après le moment où l'on a encaissé le choc, on ne peut pas trouver de sens à ces images. »

Salcedo se positionne clairement contre une représentation littérale de la violence et du corps en souffrance, et cherche dans ses sculptures à faire s'incarner dans des objets (vêtements, chaussures, chemises, meubles) une sorte de souffrance silencieuse et tacite. L'expressivité de ses matériaux et les processus métaphoriques qu'elle leur impose (l'étouffement, l'enfermement, leur potentialité à devenir des objets incisifs) font que leur capacité d'évocation y est exploitée avec la plus grande puissance. Même s'ils gardent le statut d'objets utiles et liés à un espace affectif, ils évoquent une certaine inhumanité dès lors qu'ils se présentent à nous transformés, mutilés et clôturés. Bien qu'ils aient été « soignés » et « arrangés » avec attention par l'artiste, ce sont des objets qui « ne peuvent plus aller de l'avant », devenus dysfonctionnels, ils signalent des processus interrompus et perturbés qui

---

<sup>329</sup> Salcedo citée par Santiago Villaveces dans « Art and Media-tion », in George Marcus (ed.), *Cultural Producers in Perilous States, Documenting Change*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2000, p. 21. Dans María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica, La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia : Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo*, Bogotá : Ed. Universidad de los Andes, 2010, p. 188.

viennent affecter leur propre fonctionnalité<sup>330</sup>. Ayant acquis le statut d'objets rituels, ils confèrent à l'espace de l'art un caractère mémoriel qui permettra au spectateur de réfléchir sur son implication en tant qu'acteur de l'histoire.

Dan Cameron affirme que les œuvres de Salcedo « décrivent des états d'existence dans lesquels s'affrontent la perte et le deuil », évoquant l'idée selon laquelle elles « reproduisent un processus organique de croissance de ceux qui sont morts, comme un moyen de raviver leur présence<sup>331</sup> » et leur ouvrent ainsi un espace mémoriel et la possibilité d'écrire une page de l'Histoire. Ces objets-témoignages, liés aux histoires singulières et à l'espace intime, ne sont pas conçus par l'artiste comme des monuments, mais incarnent une temporalité mouvante et toujours reliée au présent. Leur but n'est pas de geler l'Histoire, mais de problématiser la violence et lutter ainsi contre l'oubli.

---

<sup>330</sup> M. M. Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica, Ibid*, p. 187.

<sup>331</sup> Dan Cameron, « Inconsolable », *Unland/Doris Salcedo*, Exh. cat., Santa Fe : SITE, New York : New Museum of Contemporary Art, 1998, p. 22.

#### 2.3.4. Oscar Muñoz : spectres et fragments de mémoire

« Ceux qui sont morts ne sont jamais partis:  
Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire... »

(Birago Diop, *Les Souffles*, mars 1943)

À la fin des années 1980, la Colombie connaît ce qu'on a appelé la « guerre des cartels », qui a plongé des villes comme Medellín et Cali dans des affrontements sanglants entre les différentes mafias du narcotrafic. Certaines hypothèses, qui n'ont jamais pu être prouvées, avancent que la prise du Palais de Justice aurait été financée par le chef de la mafia Pablo Escobar, dont le but était de freiner et d'effacer toutes les traces de l'extradition des chefs du Cartel vers les États-Unis. Le fait est que le 6 novembre 1985, le jour de l'assaut, devait commencer dans la Salle Constitutionnelle, au dernier étage du bâtiment, le débat sur l'extradition. C'est pour cette raison que tous les membres de la magistrature assassinés s'y trouvaient réunis.

Le travail d'Oscar Muñoz (né à Popayán en 1951) portait jusqu'à ce moment-là sur la représentation de scènes d'intérieurs qui se caractérisaient par l'absence de présences humaines. Étant témoin de cette vague de la violence qui a assiégé sa ville de résidence à la fin des années 1980 et au début des années 1990, le travail de Muñoz s'est dès lors tourné vers la représentation d'événements liés à cette actualité terrifiante. Il a fait ainsi de la disparition, de la mort et du déplacement, les thèmes centraux de son œuvre. À partir de ces années, il exprime une véritable envie de travailler avec la réalité, et lorsque l'historien Andrés García lui demandera sur quel type de réalité, il répondra « la réalité des journaux, des morts enveloppés dans les draps, des photographies<sup>332</sup> ». Élaborant des systèmes complexes d'apparition et de disparition des images, mais sans jamais faire directement référence aux événements du Palais de Justice, son travail nous immerge constamment dans les questions de la violence et de la mémoire du pays.

L'artiste parle de cette période comme d'un moment où ses préoccupations plastiques vont changer et qui correspond avec un moment d'extrême violence qui traverse la Colombie et en particulier sa ville de résidence, Cali :

---

<sup>332</sup> María Margarita García, « Desde este corredor largo y oscuro », *La Prensa*, 3 de Septiembre, 1988, p. 15.

« Le début des années 80 est un moment où se passent des choses très compliquées, il me semble qu'il y a eu une crise dans les années 1980. (...) « Cette crise m'a conduit vers une période d'introspection, de recherche et évidemment, d'expérimentation. Je me suis intéressé à l'image qui se trouve à l'endroit entre sa matérialisation et sa dématérialisation »<sup>333</sup>. J'avais évolué en tant qu'artiste au sein d'un groupe avec lequel je partageais des intérêts [l'artiste fait référence à ce qui a été appelé *Grupo de Cali* (Groupe de Cali), soit le Taller Gráfico Experimental (l'Atelier Graphique Expérimental) de Cali, puis à *Ciudad Solar* (Ville Solaire), dans ce dernier il a côtoyé entre autres Miguel González, Ever Astudillo, Fernell Franco, Luis Ospina et Andrés Caicedo]<sup>334</sup>, on avait des affinités sur le regard que l'on portait sur ce qu'il se passait dans la ville, sur le phénomène urbain. J'étais arrivé à un point de mon travail en tant que dessinateur réaliste où j'ai ressenti que je voulais creuser d'autres façons de raconter les choses, ou de me rapprocher de celles-ci. Il y a des événements et des situations qui sont très importants pour moi, et qui parviennent précisément à ce moment-là. D'un côté, des situations urbaines, locales, de la ville de Cali, et de l'autre, des situations au niveau national. En 1985, il se passe deux choses importantes : l'événement du Palais de Justice et celui d'Armero, et je me rends compte, à partir de ces faits, que j'étais déjà en train de réaliser un travail en relation avec ça. D'un côté, la série des *Cortinas de baño* (1992)<sup>335</sup> (Rideaux de douche), qui étaient comme des êtres spectraux qui ne se trouvaient nulle part, mais qui avaient une certaine présence intangible, des gens qui étaient en train de se diluer, entre la présence et l'absence, un fait qui annonce que quelque chose peut être derrière, mais qu'il ne l'est pas. Et un autre travail qui s'appelle *Levantamientos*<sup>336</sup> (1987) (Soulèvements), qui avait beaucoup à voir avec la difficulté de la vie dans la cité, en lien avec les massacres du nettoyage social qu'il y a eu à cette époque. »<sup>337</sup>

On comprend que durant cette période vont se définir des problématiques fondatrices pour la démarche de l'artiste, tels que les êtres spectraux (pour évoquer les disparus) et la violence urbaine (pour évoquer la fracture sociale), aspects qui seront les plus dévastateurs durant la guerre qui se déclencha à partir des années de la montée du narcotrafic évoquées par l'artiste.

<sup>333</sup> Pour plus d'informations voir l'entretien d'Oscar Muñoz avec María Wills, dans : *Oscar Muñoz : Protographies*, José Roca (commissaire), María Wills *et al*, cat. exp., Paris : Jeu de Paume. 2014, pp, 84 et 125.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>335</sup> *Cortinas de baño* (1992) (Rideaux de douche), représente un point de rupture dans la carrière d'Oscar Muñoz. L'étape antérieure à cette œuvre a été marquée par le dessin hyperréaliste et par la photographie de situations ou d'épisodes enregistrés lors des parcours qu'il faisait dans la ville de Cali ; étape qu'il a partagée avec les artistes Fernell Franco et Ever Astudillo. Les trois artistes ont laissé un héritage visuel sur les changements qu'était en train de subir la ville dans son processus de modernisation. Pendant la décennie des années 1980, Muñoz décide d'effectuer un tournant dans sa production artistique et entre dans une période de réflexion, voire de crise, où il se concentre à essayer de nouveaux matériaux et supports pour ses œuvres. Les *rideaux* apparaissent comme la première réussite concrète de cette expérimentation, il s'agit d'une série de peintures à l'encre où l'artiste construit des images grâce à l'effet de la vapeur d'eau sur une surface plastique. Dans: Erika Martínez Cuervo, Textes de la Collection de la Banque de la République, à <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/oscar-munoz/cortinas-de-bano> (consulté le 02/05/2017).

<sup>336</sup> Les *Levantamientos* (Soulèvements) sont des dessins réalisés en frottant la poudre de charbon sur un papier posé sur un sol en carrelages, ils gardent ainsi une relation tactile avec le sujet représenté, l'œuvre est réalisée par contact direct.

<sup>337</sup> Entretien non publié réalisé avec l'artiste le 24 février 2017 à Lugar a Dudas à Cali.





Figure 66 : Oscar Muñoz, *Ambulatorio*, 1994-2008, Vitre de sécurité sur photographie aérienne, 500 x 500 x 3 cm.

De cette période date l'œuvre *Ambulatorio* (1994-2008). On y voit une photographie aérienne grand format de la ville de Cali encapsulée dans une vitre de sécurité brisée en morceaux réguliers. Les spectateurs sont invités à marcher sur l'image de la ville fragmentée. Par ces déambulations, celle-ci devient abstraite au rythme de sa destruction, perdant tous ses détails pour enfin se troubler tout en représentant l'espace géographique morcelé de la Colombie de cette époque.

La ville apparaît souvent au centre des travaux d'artistes de cette génération pour mettre en évidence les problématiques sociales dues à la croissance démesurée des villes qui se produisit à partir des années 1970 en Colombie et dans le reste de l'Amérique latine où, face aux urgences politiques, la poussée des mouvements contestataires et de l'art conceptuel ont atteint le moment leur plus productif. Les villes commencent désormais à héberger de nombreux déplacés de la violence et deviennent le décor d'une guerre sociale ancrée dans la pauvreté et les inégalités. Avec l'arrivée du narcotrafic, les capos de la drogue ont tiré profit de cette situation et ont acheminé des centaines de jeunes marginalisés vers les milices civiles et les bandes de tueurs à gages. Ainsi, dans des villes comme Cali et Medellín s'est déclarée une guerre entre les guérillas, les groupes paramilitaires, l'armée, et les milices civiles qui opéraient au service du narcotrafic. La mort était dans ces conditions un mode de subsistance pour beaucoup de jeunes de ces villes. Une forme d'économie. Comme beaucoup d'artistes de Cali et de Medellín, Muñoz a su à travers ces œuvres répondre à un certain effondrement de l'idée de ville, non seulement au niveau social, mais aussi urbanistique. Cali en particulier a

traversé une défiguration violente lors du projet de devenir *Ciudad América*. Ce projet de 1971 la propulsait dans le continent comme une ville phare pour le sport et les arts graphiques. Avec les Jeux Panaméricains et la Première Biennale d'Arts Graphiques<sup>338</sup>, Cali fut connectée au continent et devint une ville pionnière de la modernité au niveau international.

Ainsi, le Ciné Club de Cali et le groupe d'intellectuels Ciudad Solar<sup>339</sup> (Ville solaire) ont représenté la naissance d'importants mouvements culturels initiés par une jeunesse non-conformiste, qui voyait dans le croisement de l'art et de la politique une nouvelle possibilité de penser le monde. Muñoz s'est formé au sein du groupe Ciudad Solar (Ville Solaire) intégré par des cinéastes, écrivains, photographes et artistes qui se sont interrogés sur le devenir des espaces urbains et sur la mutation effrénée de Cali. De plus, à la fin des années 1970, la ville fut complètement ravagée avec l'arrivée d'immeubles démesurés construits avec l'argent du narcotrafic.

« Les années 1970 ont marqué un point de rupture pour la société colombienne et, évidemment, pour Cali. À cette époque, celle qui était une petite ville ne voulait plus être perçue comme un village de province et a entrepris avec optimisme une course vers la modernité grâce à un certain essor économique produit par les processus d'industrialisation de la décennie précédente et par la célébration des Jeux Panaméricains de 1971 (...). En d'autres mots, plusieurs événements (...) ont coïncidé dans la ville. Mais n'oublions pas qu'à la fin de cette décennie commence aussi le business du narcotrafic et, d'une certaine façon, la course pour le développement de cette génération d'artistes et de personnalités montre des parallèles entre leur avenir et les mésaventures de la ville. <sup>340</sup> »

La Biennale d'arts Graphiques de 1971 réalisée au musée de la Tertulia marque un point de départ très important pour les arts graphiques et le début du conceptualisme en Amérique latine. Créé en 1968, le Musée de la Tertulia (littéralement espace de discussion) fut le premier Musée d'art Moderne de la Colombie. Fondé dans une petite maison avec un patio et quatre salles, ce lieu garde la mémoire de la ferveur de la scène artistique de Cali durant cette période. C'est dans ce musée et au contact d'artistes majeurs en Colombie que la critique d'art Marta Traba disait que le mouvement moderniste était en quelque sorte né dans le pays. Au sein de cette dynamique culturelle qui a fait vibrer culturellement Cali « il y avait une véritable connexion entre un public passionné, les artistes, et leurs œuvres (...), et cette scène

---

<sup>338</sup> La Première Biennale Américaine d'Arts Graphiques de 1971 a été réalisée dans ce qui est aujourd'hui le Musée de La Tertulia (Musée d'Art Moderne de Cali).

<sup>339</sup> *Ciudad Solar* a réuni des jeunes tels que l'écrivain Carlos Caicedo, les cinéastes Luis Ospina et Carlos Mayolo et des artistes comme María de la Paz Jaramillo, Karen Lamassonne, Ever Astudillo et Fernell Franco, et ce groupe a été un véritable référent dans la formation d'Oscar Muñoz.

<sup>340</sup> Hans Ulrich Obrist, Entrevista con Oscar Muñoz, dans *Conversaciones en Colombia*, Bogotá : Ed. La oficina del doctor /Casas Riegner, 2015, p. 140-141.

était favorisée, comme d'habitude à Cali, par des initiatives privées lancées parfois par les artistes eux-mêmes<sup>341</sup> ».

L'artiste se rappelle que l'on avait vendu l'idée de Cali comme une ville du futur à travers des slogans tels que « Capitale sportive d'Amérique », « Succursale du ciel » ou « Sultane de la Vallée ». Puis est venue la crise et la montée extrême de la violence durant les années 1980. « Il y avait un optimisme très ingénu, on disait que cette fois Cali allait enfin être une 'jeune fille extraordinaire', une 'métropole merveilleuse' »<sup>342</sup>. Durant ces années de changement du climat social, les artistes intégraient naturellement le discours social à leur travail.

*Ambulatorio* fut conçue entre les années 1980 et 1990 durant cette période où Cali traversait non seulement une dénaturation de son urbanisme, mais aussi où la vie devenait complètement floue et incertaine à cause de la violence. Il s'agit de fragments d'une vue aérienne de la ville de plusieurs mètres, installée au sol à l'intérieur d'une vitre de sécurité que les spectateurs brisent au fur et mesure qu'ils marchent sur l'œuvre. Les fragments deviennent, avec le temps, de moins en moins reconnaissables :

« C'est à la fin des années 1980 et le début des années 1990 que s'est déroulé ce qu'on appelle *la guerre des cartels*, où les mafias du narcotrafic se sont violemment affrontées dans des villes comme Cali ou Medellín. *Ambulatorio* (Déambulateur) date de cette époque : une immense vue aérienne de Cali doublée de verre sécurit fragmenté en segments réguliers qui semblaient correspondre, à l'échelle, à chaque édifice de la ville. L'image photographique perdait sa définition, devenant une grande image floue, mais aussi une immense superficie destinée à être foulée au pied, perçue physiquement. J'ai souvent parlé de ces débris de verre qui restent incrustés là où un acte violent a été commis.<sup>343</sup> »

« Effectivement, l'œuvre incarne toute la violence du contexte dans lequel elle a été produite et confronte aussi le visiteur à une « expérience de vertige et de vide<sup>344</sup> ». Celui-ci se retrouve témoin et acteur de la fragmentation et de la destruction de l'image, et celle-ci garde en elle la trace de tous les spectateurs qui ont transité sur elle. Ainsi que le fait remarquer Miguel Gualdrón, on a du mal à imaginer de quelle ville il s'agit, car les fragments utilisés correspondent à une autre époque et qu'il pourrait même s'agir de fragments de villes différentes<sup>345</sup>. À ce sujet, Muñoz nous éclaire : « Le plan était divisé et la photo de Cali était

---

<sup>341</sup> Entretien de María Wills à Oscar Muñoz, dans *Oscar Muñoz : Protographies*, cat. exp., Paris : Jeu de Paume, 2014, p. 88.

<sup>342</sup> Entretien de María Wills avec Oscar Muñoz, *Ibidem*, p. 93.

<sup>343</sup> José Roca, *Protographies*, *Ibid*, p. 105.

<sup>344</sup> in *Oscar Muñoz : Protographies*, *Ibid*, p. 93.

<sup>345</sup> Miguel Gualdrón, « Penser con las Manos. Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Oscar Muñoz », dans *Resistencia al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia, María del

partielle. Ce que j'ai pensé est qu'il n'y aurait pas de sens à donner à la ville la forme qu'elle a en réalité. Pour moi, la ville est fragmentée : ce sont les parties que l'on parcourt qu'on garde en mémoire. » Rappelons-nous que Georges Perec dans *Espèces d'Espaces* a recours à la méthode de « l'infra-ordinaire » pour cartographier l'espace de la ville tout en énumérant les choses par des listes ; non pas en construisant une image globale, mais en prêtant attention aux petits détails. Perec affirme qu'un lieu existe de par le mouvement et de par les interactions qui l'animent. Ainsi apparaît clairement un rapport entre cette cartographie et la mémoire des déplacements évoqués par Muñoz. Dans *Ambulatorio* (Déambulatoire), les fragments de ville qui se trouvent au sol ont été choisis par l'artiste en fonction de la mémoire de ses déplacements, bien qu'impossibles à reconnaître par le spectateur ; celui-ci se retrouve ainsi projeté dans les parcours urbains « infra-quotidiens » de Muñoz, et va laisser sa trace au rythme de sa marche par le morcellement de la vitre de sécurité qui recouvre l'image de la ville. C'est dans les déplacements des différents spectateurs, et à travers l'accumulation de parcours que la mémoire de la ville s'effacera peu à peu. Muñoz exprime la violence quotidienne à Cali de cette fin des années 1980 en infligeant à l'œuvre l'effacement de son tracé urbanistique. L'effacement du plan est directement connecté aux destructions des lieux laissées par les bombes, par la guerre des cartels, par les campagnes de nettoyage social et par les divers problèmes sociaux ancrés dans cette ville en souffrance.

Cette ville accablée par la violence devient un lieu de passage où la mémoire a du mal à se fixer. Nous pensons donc à l'idée de la ville comme non-lieu qui exprime, dans les termes de Perec, une « mémoire potentielle », un lieu qui, déconnecté de la mémoire personnelle, résonne intimement avec l'exil, sentiment éprouvé par Perec en rapport avec son espace personnel, fracture qui sera sans doute partagée par beaucoup d'artistes colombiens qui rencontrent dans l'espace chaotique de la ville une impossibilité d'élaborer le récit de ces événements. La fracture de la ville, son morcellement, constituent de véritables allégories de la guerre. Il est pourtant curieux de voir que, malgré ce climat social insupportable au quotidien, Muñoz a fait de ces problématiques enracinées dans la violence urbaine les moteurs de son travail et n'a jamais véritablement songé à quitter cette ville. Malgré la forte familiarité entre les artistes et leurs villes de résidence, nous pourrions conclure qu'ils se sont retrouvés exilés à l'intérieur de leur propre territoire, conséquence de la guerre qui s'est matérialisée dans leurs préoccupations artistiques et les a poussés à réfléchir aux ruptures profondes entre

---

Rosario Acosta (compiladora), Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2016, p. 57.

les événements et leur ressenti. Les artistes se sont efforcés de construire des liens pour connecter le ressenti de la population –qui avait l'impression que la guerre ne les concernait pas– aux événements violents qui survenaient au quotidien.

Dans un entretien réalisé par María Wills pour le catalogue de l'exposition *Protographies*, Muñoz explique qu'après la dynamique établie entre Ciudad Solar, el Grupo de Cali, le Cinéclub de Cali et les écrivains de la ville, à la fin des années 1980 se produit une cassure dans cette émergence culturelle, comme « un éloignement entre ces artistes et ce public qui naissait ». Lors de cette « décennie dominée par la faillite et la crise », se produit la fin de l'utopie de ce travail en groupe « qui s'était constitué sans une volonté très précise » ; puis, « chacun est retourné travailler dans son atelier de manière individuelle et a suivi son propre chemin », et c'est sans doute avec le regret de cette époque que, des années plus tard, Muñoz fondera un lieu de rencontres artistiques qu'il appellera *Lugar a dudas* (Place pour les doutes)<sup>346</sup>, lieu indépendant ouvert par l'artiste et sa compagne Sally Mizrachi en 2007.

« Cali rentre de par toutes les fissures du travail de Muñoz, sa chaleur évapore l'eau avec laquelle l'artiste dessine sur le goudron, ses morts le tourmentent comme des fantômes et des brouillards. Et, malgré cela, malgré le poids de la violence, Muñoz, comme tout bon habitant de Cali, ne renonce pas à la possibilité de la jouissance. *Lugar a dudas* (Place pour les doutes), espace de rencontre, de création et de documentation qu'il a lancé, c'est son engagement afin de rentrer en communication avec la ville, pas seulement en tant qu'invité inquisiteur, mais en tant que gouverneur accueillant. Comme celui qui ne se résigne pas à croire qu'il n'y a que le passé et fait un pari pour le présent et pour l'avenir.<sup>347</sup> »

Dans *Ambulatorio* commence déjà à se définir l'une des caractéristiques très importantes du travail de Muñoz qui consiste à évoquer la mémoire à travers l'effacement même de l'image photographique, sujet qui sera amplement analysé par le commissaire José Roca lors de l'exposition *Protographies* (2011). Dans le préambule de l'exposition, réalisé d'abord pour le Musée du Banco de la República à Bogotá en 2011, et repris ensuite dans le catalogue du Jeu de Paume à Paris en 2014, José Roca explique l'origine du titre de l'exposition en rappelant une brève histoire de la naissance des techniques photographiques. Il évoque ainsi l'ontologie de la photographie, qui consiste à fixer l'image en mouvement en la soustrayant au monde. Et précisément, d'après le commissaire, le travail de Muñoz se place dans l'espace tout à fait antérieur au moment décisif de la fixation de l'image. Ces images se situent à l'instant précédant l'existence des images photographiques auquel fait référence le titre. Le

---

<sup>346</sup> Entretien de María Wills à Oscar Muñoz, *Ibidem*, pp. 88-93.

<sup>347</sup> Entretien de Miguel González avec Oscar Muñoz, 1987, dans *Oscar Muñoz : entre contrarios*, (dir. ed.) José Roca, Alejandro Martín, Colección de Arte Contemporáneo, 2013, Bogotá : Seguros Bolívar, p. 66. (T.d.A.).

spectateur est généralement engagé pour achever le travail de fixation ou de destruction des images instables et éphémères produites par Muñoz. Du grec ancien *protos* (premier, antérieur, au début de), le commissaire nous éclaire sur le terme *protographique* qu'il a choisi :

« (...) l'essence de l'acte photographique ne se trouve pas dans la *prise* de l'image (...), mais dans la fixation d'une telle image. Quel est le statut de l'image à l'instant qui précède le moment où elle est capturée pour la postérité ? On pourrait considérer cette image, ou plutôt cet état de l'image comme celui d'une photographie en puissance, une photographie naissante : une *protophotographie*.

Si l'ontologie de la photographie consiste à fixer définitivement et à jamais l'image mobile dérobée à la vie, on pourrait dire que le travail d'Oscar Muñoz se situe dans l'espace temporel antérieur (ou ultérieur) au véritable *instant décisif* où est fixée l'image : ce protomoment où celle-ci est sur le point de devenir, finalement, photographie. »<sup>348</sup>

Cette relation transversale avec la photographie s'est développée dans l'œuvre de Muñoz dès les années 1970, dans ses premiers dessins et gravures d'espaces domestiques qu'il réalise à partir de ses propres photographies ou de celles de son ami Fernell Franco et qui renvoient formellement, comme le rappelle José Roca, « à ce qu'on connaissait alors sous le nom de photoréalisme »<sup>349</sup>. Par la suite, il revisitera ces techniques traditionnelles, en les modifiant ou en utilisant des supports inattendus qui transformeront la nature des images. Au début des années 1990, comme nous l'avons évoqué antérieurement, vont converger dans son travail des préoccupations sociales telles que l'enlèvement, l'exode des paysans des campagnes vers les villes, le meurtre de personnes dont les corps sont retrouvés dans la rivière du Cauca ; il s'intéresse particulièrement aux images de la violence qui circulaient dans la presse. Dans un entretien réalisé par María Margarita García en 1991, cette dernière l'interroge sur ce qui l'avait amené à travailler avec des photographies prises dans des journaux qu'il avait utilisés comme référents, il répondait : « Je suis attiré par le fait qu'elle soient devenues si banales. Elles ont perdu leur force et leur capacité à nous émouvoir »<sup>350</sup>. On perçoit alors dans le travail de Muñoz une méfiance envers toute représentation visuelle qui puisse renvoyer à une certaine véracité ou objectivité. L'artiste l'avait ainsi exprimé dès la fin des années 1980 : « jamais auparavant l'image visuelle n'avait atteint à travers la technologie un tel degré de netteté et de précision comme elle a aujourd'hui, mais malgré cela, jamais auparavant on avait autant mis en doute sa capacité à montrer la réalité telle qu'elle est ; aujourd'hui tout peut être

---

<sup>348</sup> José Roca, *Protographies Ibidem*. Dans *Oscar Muñoz : Protographies*, cat. exp., Paris : Jeu de Paume, p. 10. Traduction par Vanessa Capieu, Kate Moses, Laura Suffield.

<sup>349</sup> José Roca, *Protographies, Ibidem*.

<sup>350</sup> Entretien réalisé par María Margarita García, « La realidad tiznada », Bogotá : *La prensa*, 17 février 1991.

faussé et nous assistons à ce moment sans la moindre perplexité<sup>351</sup> ». Dans un désir de faire un arrêt sur les images des avis de décès de la presse et de faire revenir certains disparus qui se retrouvent dans les journaux seulement l'espace d'une journée, Muñoz réalisera des œuvres comme *Aliento* (Souffle) en 1995, où commencent à se mettre en place des relations dialectiques avec des matériaux instables tels que la vapeur et l'eau.



Figure 67 : Oscar Muñoz, *Aliento (Souffle)*, 1995. Sérigraphie sur miroirs métalliques de 20 cm de diamètre.

L'œuvre est composée d'une série de miroirs ronds alignés horizontalement et à hauteur du visage, mais légèrement inclinés en arrière, les spectateurs sont invités à s'en approcher pour voir leur visage s'y refléter. Mais en s'approchant, la vapeur de leur respiration rend progressivement visible une image imprimée sur le miroir : il s'agit de portraits de personnes assassinées. L'artiste extrait ces images de la presse locale et dessine ces portraits avec la graisse de la transpiration de ses doigts. Durant ces quelques secondes, la vapeur de l'haleine permet de donner forme à l'image sur les endroits gras du miroir avant de disparaître très rapidement. Les disparus apparaissent quelques instants comme des rescapés grâce au souffle du spectateur. Dans cette œuvre, la présence du spectateur est indispensable pour le processus de révélation des images et par conséquent de l'Histoire. En cela, Oscar Muñoz en appelle à notre responsabilité dans l'écriture de l'histoire. Les œuvres produites suite à la prise du Palais de Justice et politiquement engagées pour l'extraction et la sauvegarde de la mémoire, révèlent l'instabilité de la matière mémorielle. Elles sont les seules preuves qui nous restent

<sup>351</sup> Miguel González, *Oscar Muñoz, volverse aire*, Cali : Museo La Tertulia, Cámara de Comercio de Cali, 1987, p. 32, cité par Margarita Malagón Kurka, p. 120. (T.d.A.).

des nombreux récits anéantis par les pouvoirs politiques de l'époque. Elles sont sans doute aussi le seul moyen d'initier un travail de deuil et de commémorer de ces événements.

En février 1995, lorsque Muñoz produit *Aliento* est publié le rapport annuel de la Commission Interaméricaine de Droits de l'Homme de l'OEA qui fait état des chiffres des violences commises l'année précédente en Colombie. Dans celui-ci est établi qu'en 1994 on compte « 1577 victimes de la violence politique, des violations des droits de l'homme et de la violence contre les personnes marginales et discriminées ». Et ces chiffres approximatifs et fluctuants ont été alimentés année après année par les milliers de disparus anonymes qui succombaient sur le territoire et que beaucoup d'artistes se sont acharnés à sortir de l'anonymat.

Ivonne Pini suggère que si nous assumons le passé comme espace pour l'interprétation, la mémoire acquiert un sens particulier puisque c'est elle qui nous permet de choisir et d'éliminer ce qui la constitue. Dans le contexte colombien, il devient normal de voir que de nombreux artistes se sont mis à regarder le passé comme le lieu d'un scénario pour une série de mémoires individuelles et collectives, avec lesquelles ils pouvaient interagir, et la plupart du temps, réinterpréter. C'est dans la reconnaissance d'une mémoire plurielle, et en refusant les modèles de représentation unanimes imposés par les pouvoirs publiques, que les artistes ont décidé de regarder le passé avec un autre point de vue, « en interrogeant la répétition des histoires officielles qui refusent de voir et sous-estiment toute hétérogénéité<sup>352</sup> ». Selon Pini, l'artiste assume ce refus et va ainsi redéfinir sa pratique artistique pour produire des *oultis* permettant de reconnaître le passé, le redécouvrir, et par conséquent, « dessiner des traits de l'identité<sup>353</sup> ».

« La mémoire est l'un des nombreux éléments qui constituent notre identité et elle peut être regardée à partir de nombreuses perspectives : une plus personnelle et subjective qui se réfère à nos souvenirs et une autre plutôt liée à la rationalité, c'est-à-dire, celle qui nous fournit l'information. Ces deux mémoires sont présentes à l'intérieur de chacun de nous, les deux ont de l'influence sur notre comportement et sont difficiles à séparer, malgré le fait que la première se meut dans la sphère du privé et la deuxième dans celle du public. Cette mémoire individuelle et collective permet d'archiver, mais aussi de réviser les informations du passé. Cette mémoire collective et individuelle a une fonction cognitive et une fonction sociale, et c'est à cette dernière que les artistes vont faire référence dans leurs œuvres, son apprentissage et sa transmission à travers différents mécanismes qui vont déterminer notre futur. À tel point que la mémoire va devenir notre représentation devant les autres.<sup>354</sup> »

---

<sup>352</sup> Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria*, *Ibid*, p. 80. (T.d.A.).

<sup>353</sup> *Ibidem*. (T.d.A.).

<sup>354</sup> *Ibidem*. (T.d.A.).



Si la mémoire est un élément clé pour la construction des identités collectives, comme le soutient Ivonne Pini, il est donc nécessaire de la mettre en rapport avec les fragments de la mémoire intime. Afin de la réveiller au travers des impulsions données (dans le cadre de cette thèse) par les artistes-historiens, nous aurons quelques possibilités de mieux appréhender le monde et le transmettre aux générations futures pour ainsi imaginer une possible transcription de ce récit, qui est pour l'instant à peine entamé. Ainsi Muñoz, « nous rendant responsables » de la destruction de la cartographie de Cali, puis nous « donnant le pouvoir » de souffler pour faire ramener à la surface les portraits de disparus, nous permet-il de redonner vie à ces mémoires enfouies tout en réfléchissant sur notre rôle dans l'écriture de l'histoire. Qu'il s'agisse du Palais de Justice, d'Armero, de la violence sociale à Cali ou à Medellín, ces œuvres constituent des outils essentiels pour révéler ces fragments troubles de notre histoire ; mais nous constatons, par la difficulté de chaque dispositif mis en place par l'artiste, que non seulement nous sommes dans une situation inconfortable, mais aussi qu'il n'est pas évident « d'extraire » ces images latentes des œuvres ni d'en rassembler les morceaux pour les rendre palpables : nous mesurons combien la tâche de récupération de cette mémoire est fragile, abyssale et inconfortable.

## 2.3.5. La Plaza de Bolívar : un espace de réappropriation pour la construction de la mémoire collective en Colombie

### 2.3.5.1. Introduction : Histoire de la Plaza de Bolívar

Fondée en 1539 par le conquistador Sebastián de Belalcázar, La Plaza de Bolívar de Bogotá fut avant sa construction une terre de pâturage utilisée par les paysans de la savane qui profitaient de son emplacement stratégique entre les rivières Vicachá et Manzanares, et de sa proximité avec l'ancien Chemin du Sel qui menait vers les mines de sel de Zipaquirá et Nemocón.

Depuis sa fondation, elle fut un centre politique et administratif emblématique de la capitale. D'abord, elle fut baptisée en 1810 Plaza Mayor (Place Majeure); après l'indépendance en 1821 on la renomma Plaza de la Constitución (Place de la Constitution), puis acquit son nom actuel de Plaza de Bolívar en 1846. La statue du libérateur Simón Bolívar y fut installée en 1876. Située en plein cœur de Bogotá, à quelques mètres du Palais du Gouvernement, sa vaste surface de 13.903 mètres carrés lui permet d'accueillir aujourd'hui jusqu'à 55.600 personnes.



Figure 68 : *Plaza Mayor de Bogotá*, 1846. Aquarelle d'Edward Mark. Coll. Bibliothèque Luis Ángel Arango, Banco de la República.

Lors de la fondation de Bogotá, il y a cinq siècles, s'y déroulaient des spectacles de cirque, des déclarations politiques, des fêtes d'accueil pour les monarques et vice-rois

espagnols, des processions religieuses ; s'y déroulaient également des pendaisons publiques. Jusqu'en 1861, elle fut également l'emplacement du marché principal de la ville dans lequel se déroulaient aussi de très convoitées corridas ainsi que toutes sortes d'événements sociaux, civils et culturels.

D'après la tradition de l'architecture romaine, et à partir d'un tracé urbanistique quadrillé, les Espagnols ont construit la cathédrale sur sa façade orientale, et sur les autres façades, les sièges du Cabildo (la Mairie) et de la Real Audiencia (Palais du Gouvernement), une prison et des maisons destinées aux premiers habitants de la haute société.



Figure 69 : Gauche : Plaza de Bolívar vers 1870, Bogotá.

Figure 70 : Droite : Plaza de Bolívar vers 1900, Bogotá.



Figure 71 : Gauche : Messe lors d'une célébration officielle, Image de la Plaza de Bolívar en 1910, Coll. Archivo Distrital.

Figure 72 : Droite : Plaza de Bolívar, vers 1910, Fonds Luis Alberto Acuña Casas, Coll. Musée de Bogotá.

Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas d'architectes en Colombie, la migration des paysans vers la capitale était massive et la ville était construite par des maçons-artisans et des ingénieurs qui dirigeaient les travaux publics et construisaient en utilisant des matériaux, des

techniques locales. C'est grâce à la réutilisation des nombreux bâtiments laissés par l'Église au siècle précédent – couvents, églises, écoles – que l'on a pu héberger les administrations de l'État démocratique naissant. Manquant d'infrastructures, on avait besoin de construire des banques, gares, hôtels, villas et parcs. Il s'est alors déployé un langage urbanistique historiciste qui s'est adapté à un éclecticisme local ayant pour résultat ce que l'on appela « l'Architecture Républicaine »<sup>355</sup>. Dans un premier temps, l'autrichien Karl Brunner, qui a dirigé le Département Urbanistique de Bogotá entre 1934 et 1939, a proposé de faire sortir Bogotá de sa forme traditionnelle, éliminant les rues étroites afin d'accueillir le flux croissant d'automobiles en vue de développements urbanistiques à grande échelle. Brunner a créé des boulevards, des jardins *Belle Époque*, avec des caractéristiques artistiques propres au style colonial européen<sup>356</sup>. C'est en 1950 que la Plaza de Bolívar deviendra un Jardin à l'anglaise, ornementé par des fontaines et grands arbres. Avec le temps, elle fut complètement dénaturée par la présence des voitures et par les étalages de marché.



Figure 73 : Soulevements après l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán durant le *Bogotazo*. Photo : Sady González, 1948.

---

<sup>355</sup> Carlos Niño Murcia, « Arquitectura y estado: contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia, 1905-1960 », Dans *Cien años de arquitectura en Colombia, XVII Bienal de Arquitectura 2000*, Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1991, p. 37.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 40.

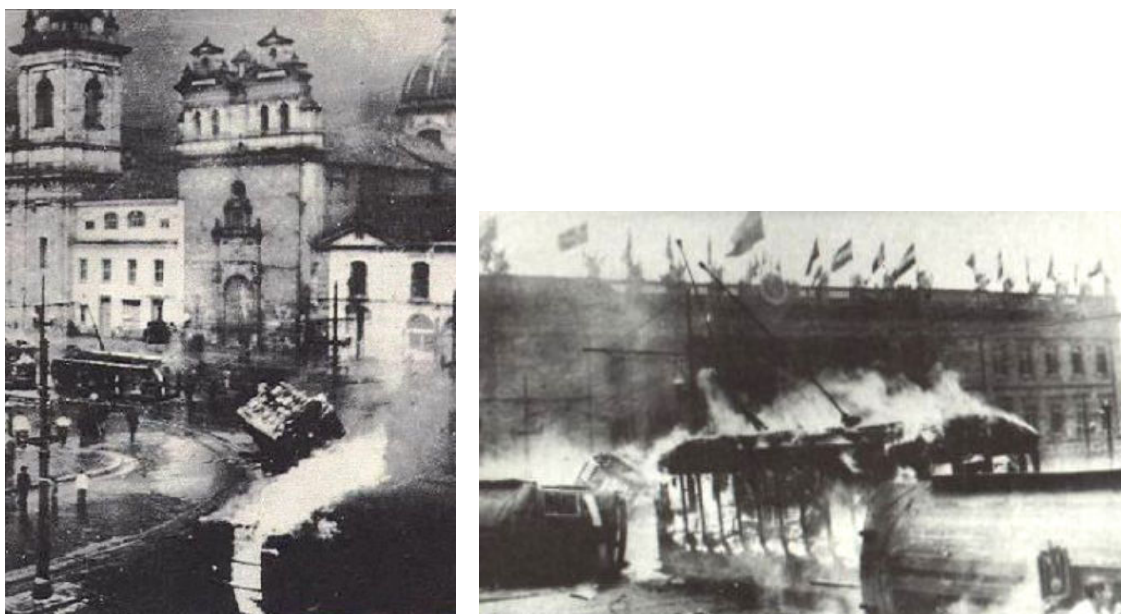


Figure 74 : Les tramways en train de brûler sur la Plaza de Bolívar durant *El Bogotazo* le 9 avril 1948. L'émeute qui a duré dix heures a laissé entre 3000 et 5000 morts.



Figure 75 : Gauche : Le centre de Bogotá le 9 avril de 1948, Ruines de l'Hôtel Regina, calle 16 avec carrera 7. Photo : *El Tiempo*.

Figure 76 : Droite : Ruines du 9 avril à Bogotá: Hospice des Jésuites. Album de la Sociedad de Mejoras y Ornato, Photo : CEAM.

En avril 1948 arrive la vague destructrice du *Bogotazo* qui s'est produite à la suite de l'assassinat du leader Jorge Eliécer Gaitán. Se déclenchent alors des révoltes sans précédent, la ville est incendiée, de nombreux bâtiments sont détruits. Une grande partie des bâtiments du centre ville finissent en ruines et c'est à ce moment-là, pour la première fois, que le Palais de Justice souffrira une destruction totale. Une année avant le *Bogotazo*, le Maire de Bogotá avait déjà demandé à Le Corbusier lors de sa première visite à la capitale en juin 1947, – lorsque l'architecte allait donner une conférence– de réaliser un plan de réaménagement pour la ville. Dans l'une de ses conférences, Le Corbusier s'exclamera : « Bogotá, il faut la démolir, la reconstruire, et l'élargir », mais elle fut détruite par le *Bogotazo*. La ville en

ruines, l'année suivante se mettra en place le plan de rénovation urbaine pour Bogotá de Le Corbusier, qui fut officiellement commandé en mars 1949 par le Maire de Bogotá Fernando Mazuera Villegas<sup>357</sup> (qui passa la commande à Le Corbusier à travers la firme Town Planning Associates (TPA) fondée à New York par Josep Lluís Sert et Paul Lester Wiener). À sa réalisation travailleront durant deux ans dans l'atelier parisien de l'architecte les architectes alors très jeunes Germán Samper, Rogelio Salmona et Reinaldo Valencia. Le Corbusier remet les plans de réaménagement de la ville trois ans après en 1950. Ceux-ci prévoyaient des routes principales d'accès, la mise en valeur des montagnes, un tracé des voies qui respecterait les rivières, des zones industrielles et administratives, des zones marchandes, des marchés principaux, gares ferroviaires et routières, et des zones résidentielles entourées de parcs et de rivières en respectant les montagnes et la nature qui le fascinaient tant<sup>358</sup>. Mais les conséquences du *Bogotazo* furent dévastatrices. Le Corbusier remet en effet son projet final à un nouveau Maire militaire doté d'une vision de réaménagement de la ville complètement différente de celle qui lui avait été présentée initialement. La migration massive des paysans fuyant la violence dans les campagnes et le gouvernement militaire en place sous la présidence du dictateur Rojas Pinilla firent échouer les plans de Le Corbusier. Le nouveau gouvernement mettra en place un Plan Régulateur à la place du Plan Directeur ou Plan Pilote qui était proposé par l'architecte. Son plan sera finalement repris partiellement et adapté par à-coups par les gouvernements durant les années qui ont suivi le *Bogotazo* du 9 avril 1948, mais sans aucune vision unificatrice de la ville. À partir de la reprise de ses plans, la Plaza de Bolívar sera enfin complètement redessinée entre 1959 et 1960 afin d'éliminer les voitures, ouvrir l'espace, détruire les maisons qui l'entouraient et devenir la vaste esplanade qu'elle est aujourd'hui. Selon le plan moderniste de Le Corbusier dont elle conserve encore aujourd'hui l'idée initiale, celle-ci devait s'étendre presque sur le double de la surface de son extension actuelle. Le Corbusier était convaincu que celle-ci deviendrait un espace politique sans précédents en Amérique latine. Mais c'est la logique des propriétaires terriens, de la

---

<sup>357</sup> La commande fut passée à Le Corbusier pour une somme de 73.000 dollars de l'époque.

<sup>358</sup> Du plan proposé par Le Corbusier ne reste aujourd'hui que l'axe de l'avenue 30, l'emplacement du DAS (Departamento Administrativo de Seguridad) et des quartiers comme le *7 de Agosto*, le *20 de Julio* et le *12 de Octubre*, ainsi que de zones résidentielles comme le Polo et Niza. D'après O'Byrne, les montagnes de Bogotá sont considérées Reserve Forestière grâce à une loi annoncée dans le Plan Pilote dans laquelle celle-ci fut déclarée territoire classé. Le Corbusier proposait que dans la partie constructible l'on fasse des bâtiments qui ne soient pas parallèles au niveau d'élévation des montagnes, mais perpendiculaires, de telle sorte que l'on ne construise pas une muraille qui casse la relation entre la montagne et la plaine, mais plutôt de laisser la continuité géologique dont la montagne a besoin pour continuer pour se fondre dans la plaine ». Dans Gabriela Gómez, « Una utopía de Le Corbusier llamada Bogotá », *Plataforma Arquitectura*, Universidad de los Andes, publié le 07/07/2017. Disponible à <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/872193/una-utopia-de-le-corbusier-llamada-bogota> (consulté le 15/11/2017). (T. d. A.)

spéculation immobilière et de la corruption politique qui a primé dans la construction de Bogotá. Comme le soutient l'architecte Carlos Niño Murcia, Bogotá n'a jamais mis en place de véritable plan urbanistique : « Nous sommes passés des études aux instruments ; sans avoir un plan physique au milieu, et nous sommes passées par des projets partiels, mais concrets, comme celui de Brunner, ou des conceptions intégrales comme celles de Le Corbusier, à des normes fondées sur des dynamiques rentières en plein milieu d'une dérégulation produite par la croissance urbaine, ce qui est très difficile aujourd'hui, c'est de réimplanter la notion de plan urbanistique<sup>359</sup> ».

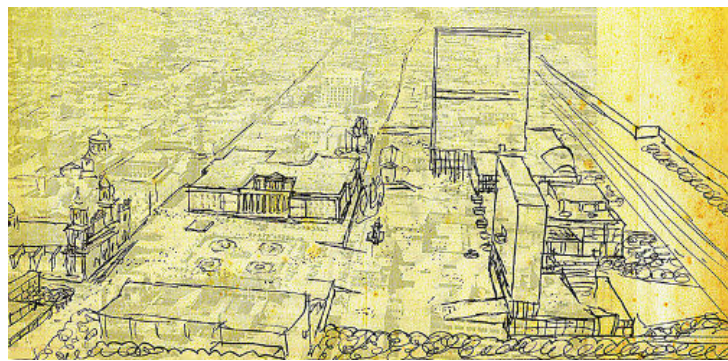


Figure 77 : Gauche : Plans du projet de Le Corbusier des parcs linéaux en suivant les rivières de Bogotá, vers 1950.

Figure 78 : Droite : Dessin au crayon de Le Corbusier de l'esplanade de la Plaza de Bolívar, vers 1949.

La Plaza de Bolívar a été le théâtre de nombreux événements marquants de l'histoire de la Colombie. Le Palacio Virreinal (le Palais Vice-Royal) fut détruit par un incendie en 1776 et à la même place fut construit le siège du Congrès de la République en 1842. La statue de Bolívar (installée en 1876 sur un ancien puits d'eau de la Plaza de Bolívar) fut l'occasion d'une controverse lorsque le mouvement guérillero Movimiento 19 de abril (M-19), en s'inspirant d'une action du mouvement des Tupamaros en Uruguay, réussit à voler le 17 janvier 1974 l'une des épées du libérateur Bolívar dans le Musée Quinta de Bolívar, action médiatique qui permit de proclamer la naissance du groupe qui fut l'un des protagonistes de l'une des actions les plus spectaculaires de l'histoire de la Colombie : la prise du Palais de Justice.

<sup>359</sup> Carlos Niño Murcia, *Ibidem*, p. 42.

Les murs du bâtiment actuel du Palais de Justice sont indissociables de l'histoire de la violence de la Colombie : le premier Palais fut détruit durant le fameux *Bogotazo* lors des révoltes du 9 avril 1948. Sa reconstruction fut entamée par l'architecte Roberto Londoño en 1961 et s'étendit jusqu'en 1975. Le bâtiment fut installé dans la façade Nord de la Plaza de Bolívar, mais ne fut jamais véritablement terminé. Construit sur un terrain de 100 mètres carrés, c'est à l'intérieur de ce bâtiment que le 6 novembre 1985 ont fait irruption les membres de guérillas du M-19 et que dans la reprise militaire démesurée périrent 126 personnes – y compris les membres de la Cour Constitutionnelle. Ce jour-là, la Colombie vit l'un des pires drames de son histoire récente et le bâtiment fut entièrement détruit par un incendie spectaculaire déclenché lors des explosions durant la reprise militaire.

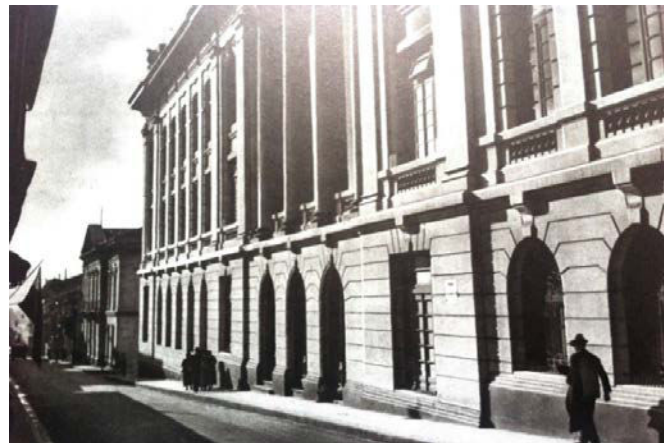


Figure 79 : Haut : Palacio de Justicia, Bogotá, 1938, photo: Ramiro Bernal.

Figure 80 : Gauche : Perspective de la Plaza de Bolívar et du Palais de Justice avant les 6 et 7 novembre 1985.

Figure 81 : Droite : Palais de Justice actuel, façade Nord de la Plaza de Bolívar, Bogotá, 2014.

Comme le souligne l'architecte María de Rosario Acosta López, « le bâtiment d'aujourd'hui, qui fut complètement reconstruit en 1998 par le même architecte Roberto



Londoño, avec l'appui de la Société Colombienne d'Architectes, évoque de façon très évidente les multiples tentatives d'effacer les traces des faits survenus les 6 et 7 novembre 1985. Certains chercheurs l'évoquent comme « une architecture-masque »<sup>360</sup> ou s'y réfèrent comme à un « bâtiment monstrueux ». « Rien dans sa façade *moderniste*, dans son intérieur, dans ses murs entièrement rénovés ne laisse transparaître les restes de l'incendie qui a entraîné l'effondrement du bâtiment précédent. L'endroit est le même et cependant, rien ne rappelle ou ne préserve la mémoire de ce qui est arrivé<sup>361</sup>. » Sa reconstruction cache un nombre infini de questions demeureres sans réponse. Après la destruction du bâtiment en 1985, le gouvernement fit appel au même architecte, qui avait déjà construit le bâtiment précédent, mais dont le projet fut soumis à toutes sortes de contraintes imposées par des membres de l'armée, de la CIA et du gouvernement, qui ont surveillé de près la reconstruction d'un bâtiment aux normes de sécurité jamais vues auparavant. Le bâtiment, parfaitement divisé en deux parties, est prévu pour héberger la Cour Suprême de Justice et le Conseil Constitutionnel ; entrecoupé par une cour centrale, les espaces intérieurs sont complètement isolés entre eux, laissant l'accès aux magistrats d'un côté et aux membres du Conseil Constitutionnel de l'autre, avec des accès aux parkings totalement indépendants et pourvus d'une sécurité extrême.



Figure 82 : Prise et reprise du Palais de Justice le 6 et 7 de novembre 1985. Image d'archive.

Figure 83 : Prise et reprise du Palais de Justice le 6 et 7 de novembre 1985. Image d'archive.

<sup>360</sup> Tania Beatriz Maya Sierra intitule l'un de ses articles « Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara » (Le nouveau Palais de Justice de Bogotá. L'architecture comme masque). Disponible à [https://www.academia.edu/5949645/Nuevo\\_palacio\\_de\\_Justicia\\_de\\_Bogot%C3%A1. La\\_arquitectura\\_como\\_m%C3%A1scara](https://www.academia.edu/5949645/Nuevo_palacio_de_Justicia_de_Bogot%C3%A1. La_arquitectura_como_m%C3%A1scara) (consulté le 28/11/2017).

<sup>361</sup> María de Rosario Acosta López, « Las fragilidades de la memoria : duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría) », dans *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*, Bogotá : Universidad de los Andes, 2016, p. 35.

Durant la première journée de l'assaut, les tentatives de négociation en vue de la libération des otages furent sabotées par les militaires et vouèrent à l'échec tous les plans de sauvetage des magistrats et des civils prisonniers dans le Palais de Justice. En quelques heures, sans que personne ne l'ait imaginé, s'installa un État militaire et policier qui organisa une contre-attaque démesurée en laissant au second plan la sécurité des civils et des membres du gouvernement. Malgré les nombreux appels au secours des magistrats qui cherchaient à obtenir une négociation pacifique et un cessez-le-feu auprès du gouvernement, ce dernier laissa le contrôle de la situation aux instances militaires et se dégagea ensuite de toute responsabilité dans le massacre qui se préparait à quelques mètres du Palais du gouvernement, situé sur la Plaza de Bolívar. Le 7 novembre, vers cinq heures du matin, l'armée déploya une artillerie de guerre sans précédent : six chars de guerre sont venus renforcer les deux mille soldats de l'armée, de la police et de la garde présidentielle qui essayaient de récupérer « le contrôle » du bâtiment. Arrivés dès le premier jour de l'assaut, de façon spectaculaire, par voie terrestre et aérienne, les membres de la police ont déclenché une puissante explosion vers quatre heures de l'après-midi pendant que l'armée défonçait les portes du bâtiment en envoyant les chars sur l'entrée principale du bâtiment. Celle-ci causa la mort d'un premier groupe de juges de la Cour suprême et du Conseil d'État alors réunis dans les étages supérieurs du bâtiment. Parmi eux se trouvait le président du Conseil d'État, Alfonso Reyes Echandía. Peu de temps après, les médias, qui laissaient croire que les magistrats étaient encore en vie, retransmettaient la voix restée dans les mémoires du président du Conseil d'État suppliant le gouvernement de négocier pour sauver la vie des otages.

L'armée justifia alors cette contre-attaque extrême en affirmant sans regrets que « c'était le seul moyen de rétablir l'ordre et la démocratie dans le pays ». Ainsi continua sans retour en arrière possible la destruction du bâtiment et se referma toute possibilité d'une issue pacifique. À la fin de la deuxième journée, la totalité du bâtiment était la proie des flammes que les derniers survivants, morts dans les ultimes échanges de tirs ou dans l'incendie, ont sans doute pu voir se refléter dans les vitrines des commerces de la rue en face.



Figure 84 : La prise du Palais de Justice le 6 et 7 de novembre 1985. Image d'archive.

Dans les jours qui ont suivi la tragédie, une confusion profonde plongea le pays dans l'incertitude et l'incompréhension. Le nettoyage des lieux du crime commença de façon précipitée dès la fin de l'incendie, empêchant le travail de reconstitution et de reconnaissance des corps, tandis que des centaines de disparus étaient toujours recherchés par leurs familles. Les corps incinérés furent enterrés rapidement dans les fosses communes du Cimetière Sud de la capitale et l'enquête, qui aurait dû avoir lieu pour élucider la vérité, fut différée pendant vingt ans. Aucun membre de la guérilla, de la police, de l'armée ou du gouvernement n'a été jugé durant vingt-neuf ans pour ce massacre délibéré. Cette volonté du gouvernement colombien d'effacer à tout prix la mémoire de l'événement ne fut pas sans rappeler les méthodes de disparition et de dissimulation des preuves pratiquées par les militaires au Brésil en Argentine et au Chili au temps des dictatures. Les méthodes de mise à mort pratiquées pendant ces dictatures ont été reproduites sans scrupules par les commandos militaires en charge de l'opération du Palais de Justice, qui ont torturé et assassiné après la prise d'otage de nombreux innocents présumés en lien avec les soi-disant insurgés. Sur des images d'archive de presse et sur des reportages vidéos, on pouvait voir sortir vivantes du Palais de justice des personnes portées disparues par la suite et dont on n'a jamais retrouvé la trace. Dès leur sortie du Palais de Justice, les rescapés, parfois blessés, étaient pris en charge par les militaires, interrogés et isolés. Ils auraient été torturés et jugés dans les quartiers de dirigeants militaires, notamment celui situé dans la Casa del Florero<sup>362</sup>. Et certains corps calcinés furent

---

<sup>362</sup> Abritant le Musée de l'Indépendance, La Casa del Florero fut aussi témoin en 1810 d'un épisode majeur de l'histoire de la Colombie. D'après les récits, elle serait le lieu où se seraient déclenchées les rébellions populaires pour l'Indépendance de la Colombie contre la colonisation espagnole. Cent soixante-quinze ans après, La Casa

réintroduits dans le Palais de Justice pour brouiller les pistes. Le traitement irrespectueux des morts révèle la furie des militaires qui considéraient des innocents comme des assassins ou des collaborateurs. Il aura fallu attendre une vingtaine d'années et l'acharnement infatigable des familles de onze disparus pour qu'enfin l'autopsie des corps calcinés, effectuée par les médecins légistes, confirme leur assassinat, ouvrant ainsi le processus d'investigation.

Après la tragédie du Palais de Justice, on obtint au compte-gouttes des explications sur les disparitions non élucidées et on découvrit des incohérences dans les faits. Cet événement marque sans doute le moment où nous avons perdu le peu de confiance que nous avions dans les institutions d'État en Colombie. Ce jour-là en effet comme l'exprime Beatriz González, « le rideau s'est levé » et nous avons commencé à saisir la dimension du conflit. En 1986, un Tribunal Spécial a ouvert un dossier fictif, d'après lequel le M-19 comme les différents membres de l'armée et du gouvernement furent dégagés de toute responsabilité. Une commission de Vérité créée en 2005 (vingt ans après) par la Cour Suprême établit un rapport non concluant même si elle permit d'identifier certains corps de disparus enterrés dans les fosses communes.

L'événement du Palais de Justice a produit une véritable fracture pour le peuple colombien. De même, il fut fondateur pour de nombreux artistes colombiens comme Gustavo Zalamea Traba, José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Carlos Castro ou encore Beatriz González. Cette dernière déclarait qu'à partir de la prise du Palais de Justice, son travail prit une tournure éminemment politique, car elle ressentait le besoin de traiter les bouleversements politiques qui firent sombrer le pays dans une crise profonde.

Beaucoup d'artistes se mirent à étudier les archives de la prise d'otage du Palais de Justice et se sont servis de la presse écrite, d'archives télévisuelles, des rapports de la Commission Vérité et des témoignages de rescapés et de familles de disparus, pour tenter de retisser le fil des histoires rompues et des faits demeurés pour la plupart dans l'impunité jusqu'à nos jours. Les artistes, au fil des années, ont recueilli des informations précieuses puis ont élaboré

---

del Florero devenait le témoin des pires atrocités commises par les militaires protégés par les dirigeants colombiens.

plastiquement des réponses qui constituent des apports considérables pour l'écriture de ce récit, ainsi que pour sa remémoration.

### **2.3.5.2. Monsieur le Président, quel honneur d'être à vos côtés dans ce moment historique de Beatriz González (1986-1987)**

Avant l'année 1985, l'œuvre de Beatriz González pointait l'isolement culturel que vivait la Colombie dans les années 1970 et 1980, elle s'intéressait à la réappropriation que les gens faisaient des codes esthétiques européens dans leurs intérieurs, en les intégrant dans des ornements banalisés qui entremêlaient la culture populaire et les traditions locales. Son travail fit un virage considérable avec l'arrivée du président Turbay au pouvoir en 1978, qui gouverna le pays jusqu'en 1982 et qui fut constamment ridiculisé par l'opinion publique à cause de ses comportements caricaturaux, dédaigneux et de mauvais goût. Avec la consolidation des guérillas du M-19 et de l'ELN ainsi que du parti politique communiste, Turbay mit en place, après la terrible grève nationale de 1977, le « Statut de Sécurité » par lequel l'État donna une liberté d'action illimitée à l'armée, en particulier dans les zones urbaines. L'armée pouvait désormais capturer, interroger et juger à sa guise toute personne considérée en lien avec les guérillas. Devant le scénario politique et social qui régnait durant le gouvernement de Turbay se sont mis en place les tribunaux militaires responsables de la mise en place du coup d'État masqué que fut la reprise militaire du Palais de Justice en 1985. À la suite de la reprise, c'est grâce au pouvoir judiciaire acquis par les instances militaires, que ces dernières ont pu verrouiller, obstruer et protéger les militaires et policiers responsables des actions commises durant la reprise du Palais de Justice.

Même si un certain engagement politique était repérable dans ses œuvres précédentes, ce n'est qu'en 1985, au moment de la prise d'otage du Palais de Justice, que l'artiste adopta une posture plastique politiquement radicale. Après les événements, González déclarait : « l'incendie du Palais de Justice était tellement bouleversant qu'à ce moment-là, mon œuvre est devenue plus grave. Avant, je faisais des choses très joyeuses autour de certains Présidents, car le pays ressemblait à une *tragicomédie*. Lors de la prise du Palais de Justice, le pays a sombré dans une pure *tragédie*. Nous ne pouvions plus rire ».

Lors d'un entretien, l'artiste explique :

« Ce fut comme lever un voile sur la situation dans le pays, se rendre compte du narcotrafic et de la complexité de la situation. Réaliser par exemple que les assassinats n'étaient pas tous

politiques.<sup>363</sup> La prise du Palais de Justice a été pour moi fondamentale, mais le plus impressionnant, c'est qu'ils ont tué la justice. J'ai pensé à l'œuvre de Rodin *Les bourgeois de Calais*<sup>364</sup>. En plus de tuer deux cents personnes, "ils brûlaient la justice". J'avais abordé le sujet de Turbay avec beaucoup d'humour, mais là, je ne pouvais plus rire. »<sup>365</sup>

Comme l'artiste l'exprime, cet événement a éveillé une conscience historique chez les Colombiens, et notamment chez les habitants de la capitale qui vécurent cette tragédie en direct. Ceux qui furent témoins oculaires ou entendirent le bruit des chars en train de défoncer le bâtiment, ou bien qui cherchaient désespérément leurs proches qui se trouvaient à l'intérieur. Soudainement il y eut le silence, le bâtiment en flammes et la ville plongée dans un climat d'incompréhension. Jusqu'à cette date, les habitants des grandes villes ne se rendaient pas compte de la dimension atteinte par la guerre dans les campagnes, ce fut le moment de regarder une réalité que nous n'avions pas voulu regarder et qui était occultée par les médias. « C'est à ce moment-là et soudainement que le rideau se lève et qu'on voit tout<sup>366</sup> ».

---

<sup>363</sup> Daniel Pécaut explique que, dans les années 1980, les phénomènes de violence en Colombie furent singulièrement hétérogènes, très peu relevant de crimes politiques :

« Confrontations entre guérillas et forces de l'ordre, actions des forces paramilitaires et des narcotrafiquants, exactions des milices urbaines, opérations de " nettoyage social ", assassinats politiques, criminalité organisée et petite délinquance, disputes entre bandes de jeunes, règlements de compte et rixes individuelles : autant de formes diverses qui concourent, dans des proportions diverses à l'explosion du nombre des homicides. »

« Dans cet ensemble, la violence proprement politique n'occupe, apparemment au moins, qu'une place limitée. En 1987, des analystes estimaient qu'elle n'était responsable que de 7% des victimes. Mais comment fixer encore les frontières entre ce qui relève du politique et ce qui relève d'autres dimensions ? »

Dans Daniel Pécaut. « De la banalité de la violence à la terreur : le cas colombien », *Cultures & Conflits*, 24-25, hiver 1996- printemps 1997. Disponible à <http://conflits.revues.org/2169> (consulté le 27/01/2018).

<sup>364</sup> Ce groupe en bronze représente six nobles calaisiens victimes d'un marché passé par le roi d'Angleterre Édouard III en août 1347, qui accepte de lever le siège de la ville sur le point de se rendre aux Anglais, à condition que les six hommes lui donnent les clés de la ville avant d'être exécutés. Les six bourgeois de Calais proposeront leur sacrifice afin d'épargner la population. Ils seront conduits au bourreau par Eustache de Saint-Pierre, pieds nus, têtes découvertes et corde au cou. La reine Philippine de Hainaut, admirative du courage des sacrifiés, demandera à son mari de leur épargner la pendaison. Lors du second siège de Calais, organisé par le Duc de Bourgogne, la ville demeurera aux mains des Anglais. Elle ne redeviendra française qu'en 1558, après la victoire du duc François de Guise.

<sup>365</sup> Entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 24 janvier 2017. (Voir annexes p. 523)

<sup>366</sup> *Ibidem*. (Voir annexes p. 524)



Figure 85 : Beatriz González, *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (Monsieur le Président, quel honneur d'être à vos côtés dans ce moment historique), 1986-1987.

Gauche : 1986, Pastel et fusain sur papier, 150 x 150 cm.  
Droite : 1987, Huile sur toile.

Le tournant qu'a alors pris l'œuvre de González a représenté non seulement un changement radical de perspective, mais englobait aussi un travail progressif d'acceptation et de reconnaissance des victimes. L'artiste prenait position vis-à-vis des responsables de la tragédie en utilisant des images et des titres publiés dans les journaux. Ses peintures intitulées *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (Monsieur le Président, quel honneur d'être à vos côtés dans ce moment historique) (1986-1987) fut la phrase prononcée par l'un des ministres du Président Betancur au moment de la prise du Palais de Justice. Elle fut par la suite reproduite dans les médias. González raconte que « les politiciens parlaient d'être en train d'assister à un moment historique sans se rendre compte que c'était une tragédie<sup>367</sup> ». Il s'agit de deux peintures qui utilisent la rhétorique négationniste de ce moment pour dénoncer la passivité du gouvernement qui a permis à l'État militaire de s'installer en éliminant la quasi-totalité du corps judiciaire du pays, ainsi que de nombreux citoyens innocents. Le premier tableau montre le président Betancur souriant avec un papier entre les mains. Entouré des membres de son cabinet, de civils et de militaires, il est assis à une table sur laquelle, au premier plan, se trouve un corps calciné que les assistants ignorent avec un cynisme terrifiant. C'est ce cynisme que le titre dénonce. Le deuxième tableau montre une scène similaire, mais les restes humains posés sur la table ont été

<sup>367</sup> “Los políticos hablaban de estar asistiendo a un momento histórico sin darse cuenta que era una tragedia” dans le documentaire de Diego García-Moreno, *Beatriz González ¿Por qué llora si ya reí?* Bogotá : Lamaraca Producciones, 2010.



remplacés par un arrangement floral d'anthuriums rouges, comme s'il s'agissait d'un arrangement de deuil. Cette image d'un gouvernement indifférent et sa volonté d'enterrer la mémoire de l'événement résonne encore trente-deux ans après. Elle incarne la métaphore d'un pays dépourvu de justice qui n'a pas permis aux victimes d'entamer le deuil ni l'écriture de l'histoire de ce chapitre sombre. Beatriz González affirme alors : « J'ai décidé de devenir une artiste politique, car je pensais que nous les artistes, nous ne pouvions pas nous taire face à une telle situation. C'était une prise de position délibérée ». Le chromatisme de son œuvre a dès lors changé jusqu'à trouver ce que l'artiste a appelé « la couleur de la mort », qui devint le titre d'une série réalisée en 1995 en faisant référence aux homicides des hommes politiques colombiens. Après la prise du Palais de Justice, son œuvre se focalisa sur la douleur : elle peignit des cadavres noyés dans les rivières, des disparus et des femmes désespérées pleurant leurs fils introuvables lors de la vague terrifiante de violence qui a subjugué le pays après cet épisode.



Figure 86 : Beatriz González, *Auras anónimas (Auras Anonymes)*, 2009, Sérigraphie sur pierre tombale, Installation permanente dans le parc de la mémoire, Cimetière Central, Bogotá.

*Auras anónimas*, réalisée en 2009, est sans doute l'une des œuvres les plus sombres et les plus poignantes de l'artiste. Réalisée sur les pierres tombales du Cimetière Central de Bogotá qui ont recouvert les fosses communes creusées pour les morts du 9 avril 1948 – un autre moment crucial de l'histoire du pays – « *Auras anónimas* est une appropriation d'un espace public de la ville dédié à la conservation de la mémoire, et une action citoyenne pour dénoncer les assassinats perpétrés contre les personnes les plus faibles et démunies ainsi que pour ceux qui n'ont pas les moyens d'enterrer rituellement leurs morts et de les commémorer. L'appropriation de cet espace doit permettre à la société de se souvenir d'événements qui ne devraient plus jamais arriver. Pour les proches de ces âmes anonymes sans sépulture, il est

urgent de faire un deuil qui redonnera de la dignité à leurs morts »<sup>368</sup>. L'installation publique a été réalisée dans quatre galeries funéraires du cimetière Central. L'idée était de remplir l'espace de tombes abandonnées pour dévoiler l'inexistence de lieu de repos de tous les morts anonymes du conflit armé colombien. L'œuvre s'oppose ainsi fermement à l'effacement de la mémoire collective.

---

<sup>368</sup> María Belén Sáez de Ibarra, « Auras anónimas, Beatriz González », Revista *Arcadia*, publié le 24/01/2014, disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-auras-anonimas-beatriz-gonzalez/3513>, consulté le 23/11/2016.

### 2.3.5.3. *Le radeau de la Méduse à la Plaza de Bolívar de Gustavo Zalamea*

Le peintre Gustavo Zalamea Traba (né à Buenos Aires en 1951, décédé à Manaus en 2011), fut l'un des premiers artistes contemporains en Colombie à consacrer une grande partie de son œuvre à la critique des lieux du pouvoir et des lieux communs utilisés par l'Histoire contemporaine. S'attaquant aux concepts de nation, de démocratie, de liberté ou de modernité, il s'est attelé à développer des croisements entre des images bien connues de l'histoire de l'art – comme *le Radeau de la Méduse* de Géricault ou le mythe de *Saint Georges et le Dragon* de Raphaël – et les institutions du pouvoir de la ville actuelle – « le Palais du Congrès », « la Place de la République », ou « le Libérateur Simón Bolívar » – en l'occurrence à travers les institutions de Bogotá, sa ville de résidence. C'est ainsi qu'en 1995, il commence une série d'œuvres intitulée *Plaza con Mar* (Place avec mer), dans laquelle la Plaza de Bolívar apparaîtra comme un scénario central. Représentée sur grand nombre de ses peintures, celle-ci sera détournée et reproduite maintes fois dans des peintures, collages, et sérigraphies, dont certains furent par la suite reproduits à grands tirages sur des cartes postales et journaux pour lesquels l'artiste travaillait comme concepteur graphique.



Figure 87 : Gustavo Zalamea Traba, *Naufragio* (Naufrage), (Diptyque), Huile et crayon sur toile, 168 x 280 cm, 1998-1999 (détail).

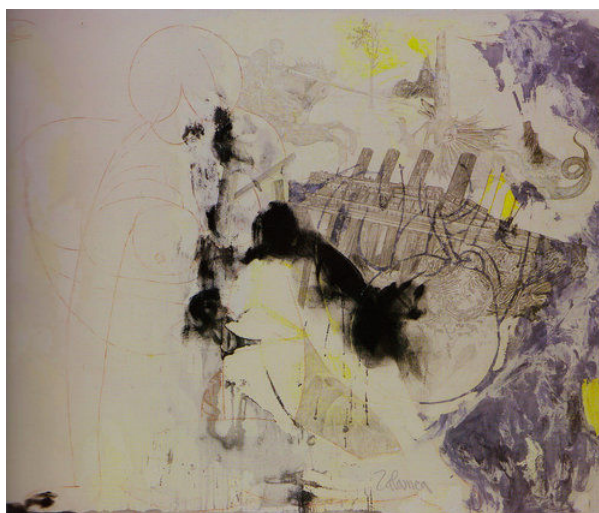


Figure 88 : Gustavo Zalamea Traba, *Mujer que sueña (San Jorge y el dragón) (Femme rêvant (Saint Georges et le dragon))*, Huile et crayon sur toile, 140 x 168 cm, 1997.

Gustavo Zalamea vivait dans les hauteurs du centre de Bogotá ; il regarde cette ville dans les années 80 et 90 déjà si contradictoire comme un espace géographique dans lequel on peut visualiser des relations complexes de pouvoir. Il regarde les immeubles, les rues, les montagnes, la Plaza de Bolívar – espaces de construction de la modernité et de la liberté qui dévorent les montagnes – et s’amuse à les superposer pour les transformer en espaces cinématographiques prémonitoires de la destruction. L’artiste place la catastrophe sur la Plaza de Bolívar et transforme les rues chaotiques de Bogotá en gigantesques rivières, débordant parfois de sang (comme fut le cas le jour des révoltes du *Bogotazo* en 1948 lors de l’assassinat du leader Jorge Eliécer Gaitán). Il construit des métaphores sur le déplacement des individus à l’intérieur du monstre de ciment qu’est Bogotá, avec son développement démesuré et désordonné par son manque d’infrastructures. La Plaza de Bolívar devient un océan, parfois une déchèterie d’ordures (comme celles qui entourent la ville), la ville y apparaît dévastée par une tempête et des baleines gigantesques s’en emparent (la tempête fait référence la destruction du Palais de Justice et les baleines aux chars de guerre qui furent utilisés) : ce sont des visions cauchemardesques du passé, imbriquées dans le présent. Celles-ci constituent des images annonciatrices d’une ville démesurée qui dans sa construction désordonnée a entraîné sa propre destruction. La Plaza devient dans son œuvre un espace plastique capable de s’accaparer l’Histoire pour la rendre fictionnelle, mais en effet la réalité colombienne du Palais de Justice déborde la fiction des images proposées par l’artiste.

Zalamea emprunte des citations érudites à la tradition de la peinture des grands maîtres, de Goya à Daumier, de Piranèse à William Blake, pour lesquels le macabre, le grotesque et l'obscur occupent une place privilégiée. En ce sens, ce n'est pas un hasard si l'une de ses références de prédilection soit *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, qui vient faire naufrage sur la Plaza de Bolívar pour produire une image démesurée de la catastrophe – ou des catastrophes que celle-ci a pressenties. Cette œuvre fait clairement référence à la tragédie du Palais de Justice de 1985, tragédie qui comme le signale José Roca, « a été causée par l'ambition, l'inaptitude et la corruption, celle du cannibalisme produit par le besoin, et d'une lutte d'aliénés qui se battent pour un territoire qui ne cesse de produire aujourd'hui des lectures et des coïncidences macabres.<sup>369</sup> »

La série d'œuvres sur la Plaza de Bolívar de Zalamea est un étrange reflet de l'inconscient collectif colombien, d'une société qui flotte à la surface et survit au milieu d'un effondrement causé par la dégradation de lamentables institutions politiques et sociales. Zalamea se positionne comme un visionnaire lucide du naufrage de nos institutions.

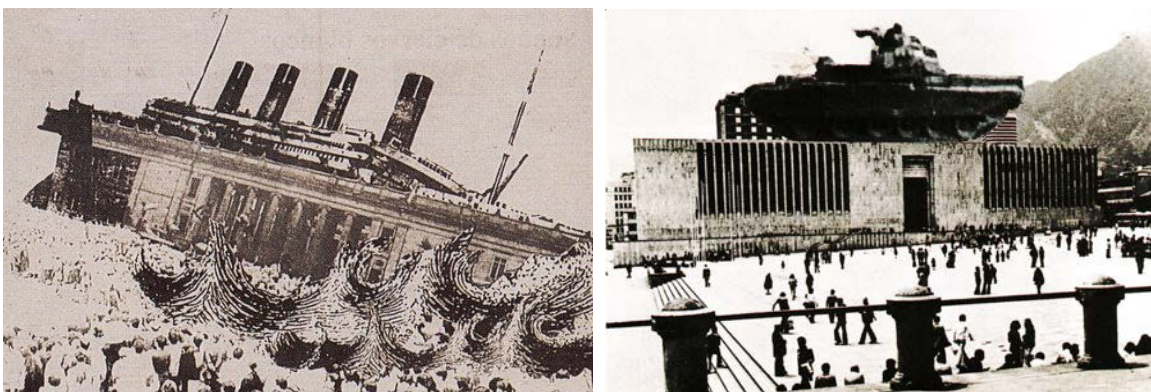


Figure 89 : Gustavo Zalamea Traba, *Congreso-Titanic*, (El hundimiento del Congreso) (Palais de Congrès-Titanic (L'effondrement du Congrès), Lithographie publiée dans *La Prensa* du 11 mai 1991 (version n/b), et dans *El Tiempo* le 9 juin 1991 (version couleur).

Figure 90 : Droite : Gustavo Zalamea Traba, *Palacio de Justicia* (Palais de Justice), 1994, Photomontage, Carte postale.

<sup>369</sup> José Ignacio Roca, *El mar en la Plaza*, *El Tiempo*, 12 de octubre de 1999.

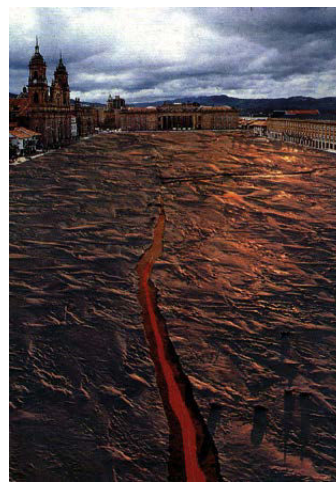
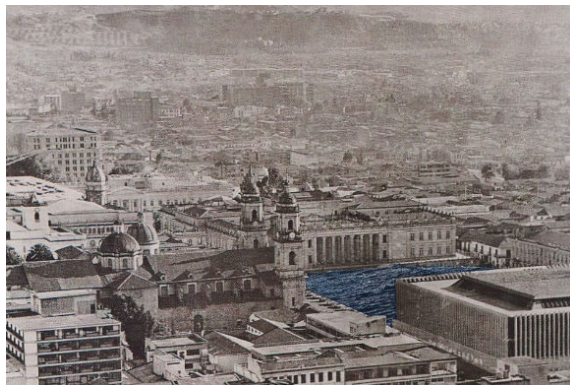


Figure 91 : Gauche : Gustavo Zalamea, *Plaza de Bolívar inundada por el mar*, 1996, Carte postale.

Figure 92 : Droite : Gustavo Zalamea, *Memoria del Palacio de Justicia (Hielo y sangre)*, 1995, Carte postale.

#### 2.3.5.4. José Alejandro Restrepo : *El caballero de la fe*

*El caballero de la fe* (Le chevalier de la foi) est une autre œuvre émanant directement de cet événement historique majeur de la Prise et Reprise du Palais de Justice. Cette vidéo réalisée en 2011 par l'artiste José Alejandro Restrepo (né à Paris en 1959) est issue d'une archive télévisuelle extraordinaire filmée le 6 novembre 1985. On y voit un vieil homme arriver sur la Plaza de Bolívar, devant le Palais de Justice où est en train de survenir la prise d'otage. Comme suspendu hors du temps, il se dirige avec tendresse vers des pigeons qui l'attendent et s'envolent pour venir se nourrir dans les mains du personnage. La douceur de la scène s'interpose avec la violence du drame qui se déroule au deuxième plan. Le vieil homme accomplit sa tâche sans prêter attention à la tuerie qui se passe quelques mètres plus loin dans le Palais de Justice. La scène de guerre du deuxième plan montre les soldats sur un champ de bataille ; des sauveteurs portant des blessés sur des civières ; des gens courant. Notre regard est en effet captivé par le premier plan et par la tendre émotion qui se dégage de la rencontre entre le vieil homme et les oiseaux.

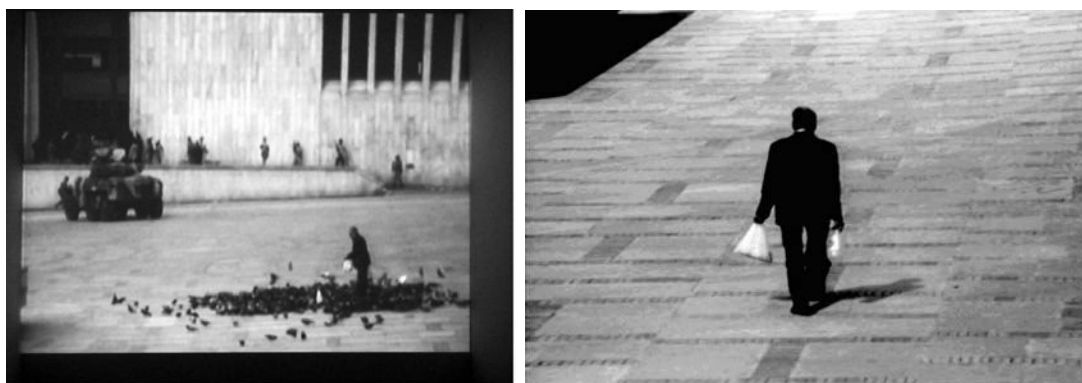


Figure 93 : José Alejandro Restrepo, *El caballero de la fe* (Le chevalier de la foi), 2011, Vidéo, 7 min.

La vidéo, qui fait partie d'une série intitulée *Hacer el sacrificio* (Faire le sacrifice), montre la Plaza de Bolívar envahie par ce terrible scénario. On entend dans la bande-son des échanges entre des membres de l'armée au sujet des disparitions forcées connues sous le nom de *Falsos Positivos*. La caméra filme le Palais en gros plan, puis se rapproche des portes principales où l'on découvre la situation plus en détails. La vidéo est paraphée par des extraits du texte du philosophe Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, qui rapprochent le personnage du héros tragique du *Chevalier de la foi* du philosophe.

Durant les affrontements entre les guérilleros du M-19 et l'armée colombienne, la figure de l'homme apparaît subitement dans le cadre d'une caméra de télévision qui filme l'entrée du Palais de Justice complètement assiégée par des dizaines de soldats. Ceux-ci attendent la sortie d'otages libérés ou membres de la Croix Rouge. Apparaissant de façon inattendue dans le cadre, l'homme capture l'attention du cameraman qui oublie durant quelques instants la prise d'otages pour diriger son regard vers l'activité anodine de l'homme. Après l'avoir filmé durant quelques secondes, le cameraman, déconcerté par la scène, reprend conscience et revient sur le plan large du bâtiment pour nous montrer enfin l'image terrifiante de l'affrontement. Au loin, la caméra capte la scène de la sortie du Palais de Justice des rescapés du massacre qui quittent les lieux dans une profonde confusion. Ces images deviendront, au fil des années, les seules traces présentées dans les procès intentés contre les militaires prouvant l'assassinat inexplicable de certains disparus en dehors du Palais de Justice. Elles étaient aussi, pour beaucoup de familles, le dernier souvenir de leurs proches encore vivants. Dans cette archive vidéographique, il paraît invraisemblable de voir cet homme marcher naturellement avec une nonchalance quotidienne et confiante. Dans le rythme de sa marche ne se ressent pas la peur. Tel un montage, l'homme est connecté à ses pigeons dans un échange tout à fait familier, ne ressentant ni la peur de la mort, ni de sentiment de culpabilité : tout se passe comme s'il avait perdu conscience du monde alentour.



### 2.3.5.5. *Actions de deuil de Doris Salcedo (1999-2016)*

Lors des faits marquants de l'histoire en Colombie, Doris Salcedo (née à Bogotá en 1958), a souvent réalisé des actions artistiques commémoratives en réaction aux faits violents qu'a traversés le pays. À la suite du drame du Palais de Justice, Salcedo commencera à réfléchir à la production d'une œuvre qui prit dix-sept ans à voir le jour. Il s'agit d'une performance qui constitue sans doute aujourd'hui l'une des œuvres d'art les plus importantes de notre époque. Son travail, depuis le début de sa carrière retrace une ligne historique de la violence qui commence en août 1999, date à laquelle elle plaçait cinq mille roses rouges le long d'un mur de cent cinquante mètres dans le centre de Bogotá pour protester contre le violent assassinat de l'humoriste Jaime Garzón. Plus tard, en 2007, elle fit une action similaire lorsque onze membres du parlement du Valle del Cauca, précédemment kidnappés, furent assassinés par les guérillas des FARC. L'artiste organise alors une commémoration le 3 juillet de la même année sur la Plaza de Bolívar avec vingt-quatre mille bougies alignées, posées au sol méticuleusement en forme de grille. La précision de l'action et la parfaite disposition des bougies laissaient entendre qu'il ne s'agissait pas d'un acte spontané motivé par les passants, mais d'une action de deuil parfaitement orchestrée et réfléchie. L'artiste souligne à travers l'élaboration préméditée de l'œuvre, l'incapacité de Colombiens à se mobiliser pour faire des actions de deuil spontanées face à l'horreur. Lorsque l'action a été démarrée par l'artiste et son équipe d'assistants, les passants se sont intégrés naturellement pour participer à l'allumage des bougies. Le but était justement de souligner l'importance de se recueillir collectivement, sentiment que les Colombiens se refusaient d'éveiller dans ses années d'extrême terreur. L'artiste explique : « Nous avons reçu la nouvelle du massacre lorsque nous travaillions avec mon équipe sur la pièce de la Turbine Hall de la Tate. J'ai alors dit à mon équipe d'arrêter de travailler, car nous devons répondre à cet événement. Il était essentiel, car notre société s'était insensibilisée face à la plupart des actes violents<sup>370</sup> ».

Après être revenue de ses études à New York, déjà quelques mois avant le massacre du Palais de Justice en 1985, Salcedo remarquait que sa vie en Colombie était régulièrement perturbée par la violence :

« Dans un pays comme la Colombie, votre vie est constamment interrompue par les événements violents. C'est une réalité qui est intrusive, qui perturbe la façon dont vous vivez.

---

<sup>370</sup> Entretien de Hans Ulrich Obrist avec Doris Salcedo, dans *Conversaciones en Colombia*, Bogotá : La Oficina del doctor/Casas Riegner, p. 200. T. d. A.

(...) La violence, l'horreur, vous obligent à remarquer la souffrance de l'autre. Quand la douleur est extrême il n'y a aucun moyen de l'ignorer. (...) [La violence] devient partie de votre environnement, de l'air que vous respirez. Vous ne pouvez pas la sortir de votre tête, il n'y a aucun moyen de l'ignorer. Étant née en Colombie, c'est la violence qui m'a fait regarder l'autre. Je n'avais pas le choix<sup>371</sup>. »



Figure 94 : Doris Salcedo, *Sans titre*, 20 août 1999, *Roses*, Dimensions variables, Installation in situ dans la carrera 4a, Bogotá, 1999. À la suite de l'assassinat de l'humoriste politique Jaime Garzón le 13 août 1999, l'artiste réalisa quelques interventions publiques dans le quartier de résidence du journaliste.



Figure 95 : Doris Salcedo, *Acción de duelo* (Action de deuil), 2007. L'artiste remplit la Place avec 24.000 bougies en réponse à l'assassinat de députés qui avaient été kidnappés en 2002 dans le Valle del Cauca.



Figure 96 : Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2002, Installation dans le Palais de Justice, Bogotá.

<sup>371</sup> Carlos Basualdo, « Interview with Doris Salcedo », in Nancy Princenthal, Carlos Basualdo and Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, London : Phaidon press limited, 2000, p. 14. (T. d. A.)

La pièce *Noviembre 6 y 7* (Novembre 6 et 7) fut réalisée en 2002 en commémoration des événements survenus dans le Palais de Justice en 1985. Il s'agit d'une action monumentale faite avec des chaises, à nouveau sur la Plaza de Bolívar, dont le mouvement fut déclenché depuis le toit du nouveau bâtiment du Palais de Justice. Pour cette pièce, l'artiste suspend deux cent quatre-vingts chaises en bois sur le toit du Palais à partir d'un mouvement orchestré à partir de faits réels mis au jour par les recherches approfondies de l'artiste sur le détail des événements survenus 17 ans auparavant. L'artiste déclarait que le temps avait été une partie essentielle de l'œuvre : « Le fait de la penser, c'était comme concevoir une partition musicale. Elle était composée par plusieurs *tempos*<sup>372</sup> ». Pendant les vingt-sept heures qu'a duré l'événement, une chaise tombait dans une lente chorégraphie au moment précis de chaque assassinat. La première chaise chut à 11h35 du matin, à l'heure précise du premier assassinat, puis une autre et encore une autre... Les chaises se décrochaient lentement du toit, puis restaient suspendues devant la façade du bâtiment. Depuis la Plaza de Bolívar, il était impossible de voir comment se produisait la descente des chaises. Chacune tombait avec fluidité dans un mouvement presque autonome. Il n'y eut jamais de heurts entre elles pour laisser place au silence et à la remémoration, cependant toute la place semblait en mouvement. À la fin de la performance, la façade était couverte par les chaises, et leur balancement rappelait la suspension de la tragédie. Dans l'obscurité, les chaises devenaient de plus en plus nombreuses et les lumières déformaient leurs ombres, dupliquant ainsi les images. Ce fut un véritable dispositif mémoriel des événements tragiques de la nuit du 6 novembre.

« C'était en 2002, et à cette époque-là, on ne trouvait pas d'articles de presse, il n'y avait pas de commissions qui enquêtaient, il n'y avait rien, le sujet n'existait pas. C'était très curieux parce que je ne pouvais parler de ce sujet qu'avec des amis historiens étrangers. Ici, plus personne n'en parlait. J'avais l'impression qu'à cette époque j'étais la seule qui pensait encore à cet événement, que j'étais une folle. Quand l'œuvre est commencée, -j'y ai passé cinquante heures d'affilés (sur la Plaza de Bolívar)-, c'était surprenant de voir que les gens avaient une mémoire exacte, les personnes évoquaient leurs souvenirs précis, la mémoire était latente. Il est faux de penser que la mémoire s'est perdue. Ce qu'il se passe c'est que face à toute la violence que nous avons vécue entre 1985 et 2002, les gens étaient abasourdis, atterrés. La mémoire avait été écrasée et comme les êtres humains, nous ne nous rappelons pas spontanément des choses, il faut qu'il y ait un acte de mémoire pour réveiller une intention de se souvenir. »<sup>373</sup>

---

<sup>372</sup> Entretien de Hans Ulrich Obrist avec Doris Salcedo, *Ibid*, p. 193. T. d. A.

<sup>373</sup> Entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 21 janvier 2017.

L'artiste a utilisé pour cette œuvre des centaines de chaises collectées avec une équipe de collaborateurs dans tout le pays. Elles étaient toutes différentes, mais toutes appartenaient à la même époque que les faits historiques commémorés. Chaque chaise avait une singularité formelle et temporelle qui évoquait l'histoire personnelle de chacun de ses usagers. Il faut rappeler que les premiers travaux de Doris Salcedo étaient faits à partir de témoignages et objets recueillis chez des survivants de massacres. La question de la singularité tient une place importante dans son travail. Elle réaffirmait par des objets sculpturaux et uniques son désir de faire un art politique, arrachant à l'anonymat des centaines de morts et de disparus. Pour réaliser l'œuvre *Noviembre 6 y 7* (novembre 6 et 7), l'artiste tenta à de nombreuses reprises d'accéder aux sous-sols du bâtiment pour voir les éléments brûlés qui restaient à l'intérieur. Elle souhaitait récupérer des livres, des meubles de rangement, des chaises, ou d'autres objets abandonnés dans les sous-sols du Palais de Justice, mais quelques années après l'incendie, on s'est mis à le débarrasser et elle n'a jamais réussi à y avoir accès. Malgré cela, à une occasion –Salcedo nous raconte cet épisode lors d'un entretien–, elle réussit à pénétrer dans le bâtiment calciné pour enregistrer avec une caméra vidéo ce qui restait à l'intérieur. Lors de cette visite, elle a pu sauver quelques objets des décombres, une machine à écrire, une chaise et quelques objets qu'elle a réussi de façon clandestine à exposer au Musée National, puis à faire entrer dans la collection du musée comme des objets historiques. Ces objets sont les seules preuves qu'elle a pu extraire des événements du Palais de Justice. Quatre ans après La Prise, en effet, le bâtiment fut démoli, et tout a disparu. C'était la première fois qu'elle était confrontée à l'impossibilité de travailler avec des objets possédant une mémoire. C'est ainsi que l'artiste décide de réaliser pour la première fois une œuvre à partir de matériaux achetés- les chaises - et non pas avec des objets que les victimes lui avaient donnés<sup>374</sup>. L'œuvre est non seulement le produit d'années de recherche et d'observations minutieuses, à travers les articles de la presse nationale et internationale, mais représente aussi un acharnement de la part de l'artiste auprès des institutions judiciaires pour réussir à obtenir les autorisations pour sa réalisation. L'artiste raconte le périple et les stratégies qu'elle a utilisées pour réaliser cette œuvre monumentale sur la Plaza de Bolívar :

« J'ai demandé l'autorisation à la Cour Suprême, à la Cour Constitutionnelle, au Ministère de la Justice, personne ne me répondait. Je suis rentrée de façon clandestine dans le bâtiment, grâce à un contact, j'ai réussi à rentrer pour travailler sur le toit environ deux mois, les nuits et les dimanches, et la veille, soit le 5 novembre 2002, à peu près à cinq, six

---

<sup>374</sup> Ces propos ont été recueillis dans l'entretien de Hans Ulrich Obrist avec Doris Salcedo, *Ibid*, p. 193, et dans un entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 21 janvier 2017. (Voir l'entretien avec Doris Salcedo dans les annexes, p. 512)

heures de l'après-midi, j'ai reçu une communication de la Cour Suprême qui me donnait l'autorisation de faire l'œuvre. Et tout était déjà prêt, alors j'ai pu la faire. »<sup>375</sup>

L'œuvre *Noviembre 6 y 7* était aussi pour l'artiste une façon d'ouvrir la possibilité de faire un deuil collectif. Le jour de la prise d'otage en 1985, l'artiste, sortant de la Bibliothèque Luis Angel Arango située à quelques mètres du Palais de Justice, fut témoin de ce spectacle macabre. Ainsi, Salcedo, à travers son vécu et sa douleur, transforme cette blessure en s'acharnant à faire une recherche, longue et détaillée, dans les archives et les témoignages. Le choix d'un objet familier tel que la chaise pour le nouer à l'histoire permet de reconstruire le lien entre énonciation individuelle et historiographie collective. L'artiste explique que « dans beaucoup de témoignages de victimes, la chaise devient un objet qui souligne l'absence de la personne qui s'en servait<sup>376</sup> ».

Rappelons que lorsque les magistrats appelaient au secours à travers les médias, le ministre de la Communication de l'époque a demandé à ce que la transmission en direct des événements soit interrompue et remplacée par la retransmission d'un match de football afin de masquer sans aucun scrupule le déroulement des faits à l'opinion publique. À de nombreuses reprises, les membres de la magistrature et du Conseil d'État ont tenté d'ouvrir un espace de négociation très vite étouffé par cet effroyable acte de censure, qui fut enfin condamné en 2005 par la Commission de la Vérité. Par cette décision de la ministre a commencé le processus d'amnésie qui a frappé le pays durant les trente années qui ont suivi le massacre.

Ces œuvres commémoratives réalisées dans l'espace public de Bogotá par Salcedo surviennent au moment de l'assassinat de l'humoriste Jaime Garzón en 1999. L'artiste démarre ce qu'elle intitulera *Accións de Duelo* (Actions de Deuil) en 2002 avec *Noviembre 6 y 7* (novembre 6 et 7), en commémoration des 17 ans de la prise du Palais de Justice. Ensuite, en 2007, elle réalise l'action avec les bougies, en réaction au massacre des députés dans le Valle del Cauca. Les *Acciones de duelo* (Actions de deuil) marquent un désir de réappropriation et de transformation de la Plaza de Bolívar en lieu mémoriel. Ces œuvres dessinent la ligne historiographique de certains événements les plus troubles de l'histoire

---

<sup>375</sup> Entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 21 janvier 2017. (Voir dans les annexes, p. 511)

<sup>376</sup> *Ibidem*.

colombienne survenus dans ce lieu hautement politique qu'est la Plaza de Bolívar : en octobre 2016, lors de la victoire du « non » au référendum visant à valider l'accord de paix entre la guérilla des FARC et le gouvernement, l'artiste décide encore une fois de faire une action monumentale, cette fois-ci sur le sol de l'esplanade. Cette action d'envergure que je vais détailler un peu plus bas fut réalisée dans le cadre d'une série d'actions intitulées *Acciones para el Acuerdo* (Des actions pour l'Accord) en mémoire des victimes de la guerre. L'artiste nous explique comment elle décide encore une fois de réagir dans l'urgence de ce moment politique :

« En Colombie, lorsque le processus de paix est tombé, je suis sortie sur la Plaza de Bolívar faire une œuvre. Même si certaines personnes ont été en désaccord avec l'œuvre – en utilisant des arguments que j'ai déjà entendus de dizaines de fois tels que j'instrumentalise les victimes – à côté de ça, j'ai eu beaucoup des personnes qui m'ont soutenue et se sont mobilisées pour m'aider. Une fois que l'œuvre a été faite, la mémoire est restée et nous les vivants, nous nous sommes libérés et avons permis aux exclus d'exister. Car il n'a pas suffi de les déplacer, il n'a pas suffi de les assassiner, il fallait aussi les effacer. Avec cette œuvre, nous avons réussi à amener ces exclus au centre politique de la Colombie qui est la Plaza de Bolívar. Cette œuvre a été la manifestation des absents. Nous pourrions faire comme les artistes américains lors de la dernière élection, signer des pétitions ; mais c'est l'image de l'art qui est en jeu, celle qui porte la force du sens, non pas la signature confortable d'une pétition. Ici en Colombie, nous avons tant de massacres... J'ai fait des œuvres sur la Plaza de Bolívar pour réagir à ces massacres. Notre pays est tellement horrible que nous n'avons pas de problème à le critiquer, nous ne sommes pas fières. Cela est difficile pour une société, mais pour un artiste, comme le disaient Deleuze et Guattari dans ce livre sur *Kafka : pour une littérature mineure*,<sup>377</sup> le fait de ne pas avoir de grands maîtres c'est une libération, car vous êtes libre de construire. En Colombie nous n'avons pas le concept de nation, nous ne croyons pas en notre gouvernement ou dans une quelconque institution qui va nous défendre ou nous proposer quelque chose pour améliorer notre vie. Ici chacun se débrouille. C'est pour ça que nous, les artistes, nous prenons possession de l'espace public pour réagir à ce qui se passe dans la sphère publique. »<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975. Edition en espagnol *Kafka: por una literatura menor*, México, Ediciones Era, S.A. de C.V., 1978.

<sup>378</sup> Entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 21 janvier 2017. (Voir l'entretien avec Doris Salcedo dans les annexes, p. 508)



Figure 97 : Doris Salcedo, *Sumando ausencias* (En comptant les absences), 12 octobre 2016. Sept kilomètres de tissus blancs cousus avec les noms des victimes écrits avec de la cendre, Action réalisée à la suite de la réponse négative au référendum visant à valider l'accord de paix conclu entre l'État et la guérilla des FARC.

Avec la réalisation de *Sumando ausencias* (En comptant les absences), la Plaza de Bolívar deviendra dans l'œuvre de Salcedo un véritable théâtre d'opérations collectives de la mémoire. L'artiste nous explique lors d'un entretien, que bien que la Plaza de Bolívar constitue un capital symbolique pour la construction de la mémoire collective en Colombie, ce n'est en aucun cas grâce à ses œuvres. L'artiste nous explique qu'elle constitue une infrastructure déjà établie et appropriée comme lieu politique par différents mouvements sociaux. Et ceci à travers l'histoire et depuis des siècles<sup>379</sup>.

« La configuration même de la Plaza de Bolívar le permet, car elle est vide. Elle invite à être occupée, elle est toujours prise par les gens n'importe quel 1<sup>er</sup> mai. Cela n'a donc rien à voir avec moi, disons que c'est un espace politique défini par des mouvements sociaux depuis toujours. Moi, je l'ai simplement occupée un jour de plus, mais la vie de la Plaza est impressionnante, il se passe des choses chaque jour. C'est un endroit où les gens vont manifester toutes leurs déconvenues avec l'État, tous leurs problèmes. Les familles des disparus, les travailleurs, c'est infini... Il est même très intéressant de voir le calendrier des événements sur la Plaza programmés par la Mairie. C'est un lieu politique, qui a une charge politique, mais ce n'est pas moi qui la lui ai donnée. J'arrive sur la Plaza qui est déjà chargée d'aspects politiques, et j'arrive comme une artiste qui vient faire une œuvre d'art. Il ne s'agit pas de choses improvisées. Je peux réagir rapidement, car j'y pense tous les jours, et à un moment déterminé quand c'est possible, j'agis sur la Plaza. Cette place est un lieu de passage ouvert qui appartient à tous dans lequel se déroulent toutes sortes d'événements sociaux. »<sup>380</sup>

« J'ai appelé ces événements sur la Plaza des « actions de deuil ». Je pense que l'un des devoirs de l'artiste est de donner ce type d'outils à une société qui devrait faire des deuils quotidiennement et qui évidemment ne peut pas les faire. Il arrive un moment où la société met le deuil de côté, car elle ne peut pas faire face à chacun d'entre eux. La société a

<sup>379</sup> *Ibidem.*

<sup>380</sup> *Ibidem.*

simplement cessé de réagir à un moment donné. En Colombie, nous devrions faire un deuil tous les jours pour chaque leader social assassiné, parce qu'ici ce sont des faits quotidiens. Le problème est que la société colombienne s'est bloquée sans pouvoir élaborer le deuil. Elle a décidé de ne pas se tenir au courant ni s'informer. Il s'agit de s'insérer dans l'espace public de façon transversale, de façon oblique, et non pas frontale pour que d'autres puissent entrer et à leur tour se réapproprier cet espace. »<sup>381</sup>

La plupart des œuvres de Salcedo réalisées à partir de 1985 dans la Plaza de Bolívar, les « Actions de deuil », réagissent face à certains des événements de violence extrême qui firent quotidiens durant ces années. Ils font appel à la mémoire individuelle en offrant aux victimes la possibilité d'y trouver un espace de reconnaissance. Ces actions, ouvrent le passage d'un mouvement singulier de commotion à un mouvement collectif de construction. Dans ce cadre, la Plaza de Bolívar constitue un corps politique –donnée déjà depuis le moment de sa conception par les plans urbanistiques et par l'architecture– qui laisse libre cours aux relations, à la socialisation, à l'expression et à la construction d'un discours. Comme le signale la critique d'art Mieke Bal au sujet des *Actions de deuil* de Salcedo, le fait en soi de « faire une action » est déjà une façon de signaler quelque chose qui était jusqu'à maintenant passé inaperçu. C'est-à-dire que « faire mémoire » implique en soi faire une action, déployer une énergie, de produire un mouvement et ainsi transformer la mémoire latente en mémoire réflexive vers le présent<sup>382</sup>. Deleuze et Guattari ont ainsi exprimé l'action en termes de transformation du désir : « Le désir passe évidemment par toutes ces positions et ces états, ou plutôt suit toutes les lignes : le désir n'est pas forme, mais processus, procès<sup>383</sup> ».

Les œuvres de Salcedo constituent des stratégies esthétiques, des moments visuels poignants qui participent de la construction identitaire et culturelle, dans lesquels le deuil a pu émerger et a laissé venir avec lui d'autres besoins concrets pour son élaboration. Au bout d'années de silence et de peur signalées dans les premières œuvres de l'artiste, la situation a désormais changé. Ayant atteint la limite de tolérance de la société colombienne à résister en silence à la violence et à l'indifférence, le refus de l'Accord de Paix a produit une véritable avalanche dans le pays et marque un moment où la parole ne peut plus être étouffée. Si dans les premières *Actions de deuil* faites entre 1999 et 2002, l'artiste parlait d'« éveiller le moment d'une contemplation silencieuse », avec *Sumando ausencias* (En comptant les

---

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Mieke Bal, *De lo que no se puede hablar : el arte político de Doris Salcedo*, (Titre original: *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*), Trad. Marcelo Cohen, Chicago : The University of Chicago Press, Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 209.

<sup>383</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, *Ibid*, p. 16.



absences) et les *Acciones para el Acuerdo* (Actions pour l'accord) réalisées par de nombreuses personnes il y a un an, il ne s'agit plus de « contemplation silencieuse », mais d'action et d'irruptions sonores dans lesquelles la parole des victimes a enfin pris corps et s'est imprégnée dans la sphère politique.

### 2.3.5.6. *La bandeja de Bolívar* (Le plateau de Bolívar) de Juan Manuel Echavarría (1999)

Juan Manuel Echavarría (né à Medellín en 1947) a été aussi bouleversé lors de la prise du Palais de Justice en 1985 et a décidé de changer de méthodologie de travail à ce moment-là. Dans son œuvre, Echavarría transforme les images de la violence en événements qui ouvrent un espace pour la résilience. Se concevant plutôt comme un anthropologue, il choisit à partir du drame de la prise du Palais de Justice de se déplacer en dehors de son atelier de Bogotá qu'il considère comme un espace trop protecteur, et, de se rendre dans la campagne colombienne, « tellement foudroyée depuis si longtemps par une violence inimaginable<sup>384</sup> ». L'artiste affirme son désir de connaître et d'approfondir cette réalité atroce, si éloignée symboliquement de Bogotá, à laquelle les citoyens ont décidé de tourner le dos. Sa méthode de travail consiste à faire des incursions dans des endroits qu'il visite plusieurs fois, dans lesquels il fait des rencontres et recueille des récits qui forment la matière première de son travail. Cette multiplicité des formes de collecte engage l'artiste dans une recherche approfondie de terrain durant laquelle la prise de risque est importante, bien qu'invisible dans ses œuvres.



Figure 98 : Juan Manuel Echavarría, *La Bandeja de Bolívar* (Le plateau de Bolívar), 1999, Vidéo, 3:14 min.

<sup>384</sup> Matthieu De Nanteuil, « La Política De Lo Visible; Arte Y Violencia De Masas. Diálogo con Juan-Manuel Echavarría », disponible à [http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/colpaz/documents/Juan-Manuel\\_Echavarría-Entrevista.pdf](http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/colpaz/documents/Juan-Manuel_Echavarría-Entrevista.pdf) (consulté le 30/08/2016).

Dans son œuvre *La bandeja de Bolívar* (Le plateau de Bolívar, 1999), Juan Manuel Echavarría s'approprie cette rupture du sentiment patriotique qui existe chez les colombiens pour tisser un lien entre l'histoire coloniale et l'histoire contemporaine. À partir de ce moment, l'artiste crée une série d'œuvres qu'il appelle *El quiebre de patria* (La rupture de la patrie), dans lesquelles il remet en question la valeur attribuée à certains événements historiques qui ont visé à valoriser l'idée de patrie durant la période coloniale. Cette vidéo de 3 :14 minutes montre une réplique du plateau en porcelaine offert à Simón Bolívar en commémoration de la libération. Rappelons que la statue de Bolívar se trouve sur l'une de façades de la Plaza et qu'elle fut installée en 1876 face au Capitole National. Le plateau en porcelaine du libérateur est orné de motifs floraux et dessus est inscrit : *République de Colombie pour toujours*. Le plateau fait partie d'une série de répliques produites à l'occasion de la célébration du centenaire de l'indépendance. Dans la vidéo, des photographies du plateau brisé s'animent lentement jusqu'à montrer sa destruction totale. Le plateau complètement pulvérisé est réduit à une poussière blanche et finit par évoquer (hélas) un monticule de cocaïne<sup>385</sup>. L'idée d'une patrie morcelée se retrouve associée au contexte social et politique dans lequel le pays était plongé au moment de la réalisation de l'œuvre. Ainsi que le propose l'artiste, « *Le plateau de Bolívar* représente la fragmentation d'une Nation » qui s'est définie depuis sa création par toutes sortes de conflits sanglants l'ayant morcelée, depuis la campagne de l'Indépendance et jusqu'à la guerre entraînée par le narcotrafic. Avec cette œuvre, non seulement l'artiste fait émerger une association entre les deux événements historiques, mais il signale aussi la présence du narcotrafic enracinée dans la vie du pays, tant dans la sphère politique, économique, que culturelle. La cocaïne, toujours tragiquement associée à notre identité nationale, se retrouve par cette métaphore transportée dans le temps, nous renvoyant au 20 juillet 1810, lorsque la Plaza de Bolívar fut témoin des luttes indépendantistes. Celles-ci permirent à la Colombie de « se libérer » du pouvoir royal espagnol pour célébrer la naissance de l'État-nation qui a fini par s'émietter au fil du temps. Il est curieux de remarquer que l'indépendance de la Nueva Granada fut promulguée à partir des événements du 20 juillet 1810 et que son acte fut signé dans l'un des bâtiments du gouvernement de la Plaza de Bolívar. Cet acte d'indépendance fut ensuite brûlé dans l'incendie des galeries marchandes Arrubla en 1900, devenues par la suite le Palais Liévano, où est aujourd'hui installée la Mairie de Bogotá, à quelques mètres seulement du Palais de

---

<sup>385</sup> Oscar Roldán-Alzate, « La bandeja de Bolívar, Juan Manuel Echavarría », *Revista Arcadia*, 24/01/2014, disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/la-bandeja-de-bolivar-juan-manuel-echavarría/35113> (consulté le 12/12/2016).

Justice où fut calcinée en 1985 la célèbre inscription de Francisco de Paula Santander (le deuxième président de la République), qui était gravée sur la façade : *Colombiens, les armes vous ont donné l'indépendance, les lois vous donneront la liberté*<sup>386</sup>. Cette phrase réduite en cendres nous rappelle les innombrables voix porteuses de liberté qui se sont toujours fait museler par la violence. Comme si nous étions prisonniers d'un destin où l'histoire était tout sauf un moyen de construire notre identité et allait à l'encontre de la possibilité d'une mémoire collective.



Figure 99 : Bogotá, Plaza de Bolívar le lendemain de l'incendie des Galeries Marchandes Arrubla où se trouve actuellement la Mairie, Photo : Linio Lara, 1900.

---

<sup>386</sup> *Colombianos, Las armas os han dado la independencia, pero solo las leyes os darán libertad* : plaque gravée sur le marbre à l'entrée de l'ancien Palais de Justice à Bogotá écrite par Francisco de Paula Santander le héros de l'indépendance en Colombie en 1821. (T. d. A.).

### 2.3.5.7. *El que no sufre no vive* (Celui qui ne souffre pas ne vit pas) de Carlos Castro (2010)

Les questions qui ont trait à la difficulté de construire une identité nationale dans un tel contexte sont aussi abordées dans le travail de Carlos Castro (né à Bogotá en 1976) qui emprunte encore une fois la figure symbolique de Simón Bolívar pour transformer, en 2009, la Plaza de Bolívar en une scène artistique étonnante. Il nous reconduit à la présence des pigeons silencieux de José Alejandro Restrepo. Rappelons-nous que dans la scène du *Chevalier de la foi*, ceux-ci, mus par la faim, s'approchent du vieil homme en ignorant l'effroyable réalité du Palais de Justice. Les pigeons apparaissent cette fois-ci sur la Plaza de Bolívar où ils dévorent la statue du libérateur triomphant qui tourne le dos au Palais de Justice, ignorant tout comme le président Betancur les nombreux moments de violence qu'a traversés la Plaza de Bolívar. Pour cette performance, l'artiste décide d'installer une sculpture, identique à l'originale en taille et couleurs, mais composée de mie de pain. Elle sera ensuite patinée de couleur bronze pour imiter celle de la sculpture originale. Durant douze heures, l'artiste filme la façon dont les oiseaux devenus charognards dévorent le libérateur, nous faisant encore une fois prendre conscience que les animaux sont des témoins incontournables de notre histoire. Ces survivants inconnus de la catastrophe, les pigeons et le vieil homme qui les alimentait, sont devenus des protagonistes politiques de notre histoire depuis le 6 et 7 novembre 1985. Si les pigeons insatiables ont fini par manger et digérer notre Histoire, les artistes historiens tentent toujours de la comprendre pour nous la rendre visible plastiquement.

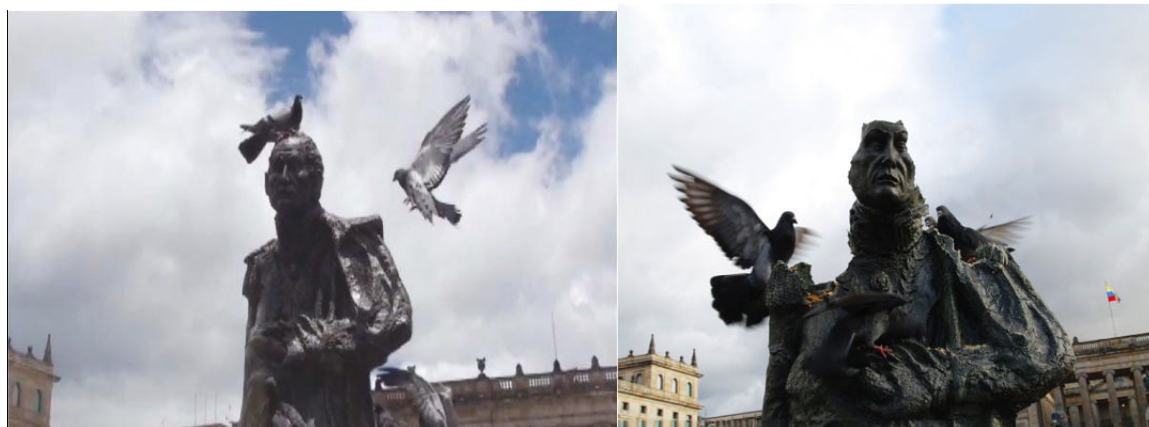


Figure 100 : Carlos Castro, *El que no sufre no vive* (Celui qui ne souffre pas ne vit pas), 2010, Vidéo installation, 7 min loop.

Ces œuvres ont joué un rôle fondamental d'énonciation ; elles ont dénoncé tant les réactions cyniques des politiques face à l'Histoire (González), que le rôle des médias dans la guerre et dans l'insensibilisation aux images (Restrepo); elles ont parfois commémoré des événements douloureux rapidement oubliés tels que les crimes contre l'humanité, l'impunité, le déplacement forcé, l'enlèvement, les morts anonymes (Salcedo), ainsi que les effets dévastateurs causés par la sanglante guerre déclenchée par le narcotrafic (Echavarría). Les œuvres évoquées antérieurement ont créé des espaces mémoriels et de réconciliation dans lesquels l'histoire de la Plaza de Bolívar constitue un lien commun de construction transhistorique. Ces œuvres ont donné un espace de reconnaissance aux victimes dont les familles se sont battues désespérément pendant près de trente ans pour faire reconnaître de leurs droits. Ces actions artistiques d'envergure ont permis de commencer à rassembler les morceaux d'une identité complètement fracturée. C'est en ce sens que les œuvres antérieurement citées de Gustavo Zalamea Traba, José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo, Beatriz González, Juan Manuel Echavarría et Carlos Castro, où sont envisagées des voies possibles pour qualifier une identité nationale forgée par la violence et le silence, sont devenues de véritables clés pour penser une possible transcription de ce récit. Le sentiment brisé d'appartenance à un État qui refuse le droit à la parole et qui empêche les victimes de s'inscrire dans un espace historiographique<sup>387</sup> a poussé les artistes à agir non seulement pour combattre l'anonymat et le silence, mais aussi pour livrer des clés de réflexion et d'analyse afin de faire face et comprendre les raisons qui ont conduit le pays dans une indifférence envers une violence aussi enracinée dans son histoire.

Rappelant la lutte tenace des mères de la Plaza de Mayo en Argentine, les familles des disparus en Colombie utiliseront au fil du temps toutes sortes de dispositifs (tee-shirts, photos, pancartes, affiches, mégaphones, films, mouchoirs blancs –en plus de la parole et des refrains– pour réaliser des actions et rendre visible leur lutte, pratiquement ignorée par le gouvernement durant les trente années qui ont suivi le massacre du Palais de Justice. Ces manifestations de plus en plus fréquentes et frappantes se sont multipliées au fil des années et ont permis de rendre visible aux instances internationales le niveau d'impunité atteint face aux crimes d'État en Colombie.

---

<sup>387</sup> Entretien non publié réalisé par Carolina Ariza avec l'artiste le 21 janvier 2017.



Figure 101 : Enterrement symbolique fait par les mères de Falsos Positivos (exécution extrajudiciaires) dans la Plaza de Bolívar en mémoire de leurs enfants. Dans *Noticias Caracol*, 27 juillet 2017.<sup>388</sup>

Si la Plaza de Bolívar a toujours possédé un caractère symbolique et politique fort, celui-ci a aussi été nourri parce qu'elle constitue un lieu de divertissement qui accueille des touristes ainsi que toutes sortes d'événements marquants : pièces de théâtre, danse, festivals internationaux, musiques, etc. À l'intérieur de cette dynamique, où se mélangent revendications politiques et événements culturels, l'année 1985 marque sans doute un changement qui renforce son statut politique. À partir de cette année commenceront à faire irruption dans son esplanade les familles des onze disparus du Palais de Justice qui réclamaient la vérité. Elles apparaissaient chaque année les 6 et 7 novembre, et au fil des années, se joignirent à eux d'autres victimes des crimes politiques tels que disparitions et

<sup>388</sup> Dans <https://noticias.caracol.tv.com/el-acuerdo-final-paz-en-colombia/madres-de-falsos-positivos-se-enterraron-en-la-plaza-de-bolivar-en-memoria-de-sus-hijos> (consulté le 27/11/2017).

déplacements forcées dans toutes les régions du pays. Sont aussi venues au fil du temps, les familles des membres assassinés du M-19 et de nombreux proches des disparus restés dans l'anonymat. À partir des années 2000-2005 apparaîtront sur la Plaza de Bolívar les centaines des mères de victimes des exécutions extrajudiciaires, connues sous le scandale de Falsos Positivos<sup>389</sup>. À une occasion, celles-ci se sont littéralement recouvertes de terre sur la Plaza, tellement elles furent frappées par les faibles jugements dictés par la Cour Suprême envers les militaires responsables de ces assassinats. L'année dernière, en octobre 2016, la Plaza s'est à nouveau convertie massivement en espace politique de revendication ; se sont produites en effet sur la Plaza de Bolívar toute une série d'actions visant à valider l'accord de paix, rejeté durant le référendum. Je vais détailler certaines de ces actions les plus marquantes.

---

<sup>389</sup> Résultant de la politique de « sécurité démocratique » mise en œuvre par le président Álvaro Uribe, le scandale des faux positifs est le nom donné aux révélations qui, fin 2008, ont impliqué des membres de l'armée nationale colombienne dans des assassinats de civils innocents, dans le but de les faire passer pour des guérilleros morts au combat dans le cadre du conflit armé qui affecte la Colombie. Ces assassinats avaient pour objectif d'améliorer les résultats des brigades de combat.

La fin du mandat d'Alvaro Uribe ouvre la voie à la condamnation de certains des militaires qui se livraient à ces assassinats. En effet, alors que l'impunité prévalait largement sous sa présidence, les enquêtes judiciaires se multiplient dans les années qui suivent son départ et concernent en 2015 plus de 2000 personnes, dont 22 généraux. Pour la justice, ces assassinats auraient fait un minimum de 4200 morts. (Dans « Consideraciones sobre la investigación y el juzgamiento de conductas punibles constitutivas de graves violaciones de los derechos humanos o de crímenes de guerra », sur [www.hchr.org.co](http://www.hchr.org.co), 14 septembre 2005 (consulté le 25/11/2017).



### **2.3.5.8. *Acciones para el Acuerdo* (Actions pour l'Accord) : octobre 2016**

Revenons au 2 octobre 2016, moment crucial de crise où se sont générées à nouveau des nombreuses expressions artistiques et politiques historiques. À cette date a eu lieu la consultation populaire qui devait valider l'Accord de Paix signé entre le gouvernement colombien et les guérillas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) afin de mettre fin à un conflit dévastateur de plus de cinquante années. Les prévisions, d'après nombreux sondages politiques, donnaient pour acquise la victoire du référendum en faveur de l'Accord, mais les pronostics ont échoué et le pays a dû faire face à une situation qui paraissait impensable. La célébration massive qui devait avoir lieu dans la Plaza de Bolívar à Bogotá –à la suite de la supposée victoire en faveur de l'Accord–, a naturellement été annulée. À la fin de l'après-midi du 2 octobre la Place était un espace complètement vide qui laissait transparaître la perplexité des gens brisés par ce ressac inattendu. Dans cette situation de choc, des nombreux artistes et acteurs culturels, –de la même façon qu'au moment de la Prise du Palais de Justice–, ont décidé de prendre les armes de l'art pour ouvrir un espace de parole et de mobilisation massive. L'artiste Felipe Arturo dans une chronique des événements me raconte que, « après le choc violent du résultat, nous étions anesthésiés, plongés dans un état d'incrédulité et d'impuissance. Tout le monde se demandait quoi faire ».

Ces nombreuses actions ont surgi de façon parallèle et dans un mouvement spontané de désespoir et d'impuissance collective. Dès le moment du résultat du référendum, Doris Salcedo, comme elle a l'habitude de le faire, met en place l'action *Sumando Ausencias* (En comptant les absences). Par le fait de sa reconnaissance internationale, elle bénéficie immédiatement avec le support d'institutions, de mécènes, des médias, et de centaines de collaborateurs pour assurer la logistique de son action. Parallèlement, dans les quartiers de Bogotá, les voisins sont sortis naturellement pour parler entre eux et se demandaient : « que faire ? » C'est ainsi que les associations des voisins du quartier Parkway, l'une de plus investie et organisée dans les mobilisations à Bogotá, au bout de quelques jours avaient atteint une proportion inimaginable dans la gestion de ces mobilisations. « Les gens sont sortis de leur individualité et de leur routine » et des assemblées de voisins se sont organisées à partir desquelles on a désigné des modérateurs, des personnes qui allaient travailler dans l'organisation des stratégies visuelles, d'autres qui prendraient en charge la relation avec les médias, la diffusion dans les réseaux sociaux, d'autres feraient des recherches, d'autres la trésorerie, etc. Parallèlement, dès le lendemain, (le lundi 3 octobre), les étudiants abasourdis

ont convoqué des marches massives dans la rue à travers les réseaux sociaux, et mercredi, il y avait déjà près d'un million des personnes dans la rue. À la fin de ces marches, certaines personnes ont décidé de consolider spontanément Le Campement pour la Paix en plein centre politique du pays. Ils sont venus avec des tentes et se sont installés pour dormir dans la Plaza de Bolívar. Rejoint par des gens venus de tout le pays, ils affirmaient que le campement ne serait pas levé tant que le gouvernement ne validerait pas l'Accord. « C'était une folie collective », raconte Felipe Arturo. Durant les jours qui ont suivi, de nombreuses marches ont été convoquées par ailleurs dans les différentes régions de la Colombie : il y a eu la Marche des Victimes, la Marche des Fleurs, des Marches des peuples indigènes...



Figure 102 : Marcha de las flores (Marche des fleurs), mercredi 12 octobre 2016. Dans cette marche furent réunis dans la Plaza de Bolívar environ 3.000 victimes du conflit, et près de 7000 indigènes venus de toutes les régions du pays. Elle fut parallèlement organisée dans d'autres villes dans le pays comme Medellín, Manizales, Cali, Santa Marta, Cartagena, Pasto et Bucaramanga.

Entre temps, seulement en quatre jours, Doris Salcedo avait déjà réuni, grâce à l'appel lancé dans les médias et les réseaux sociaux, près de 5000 bénévoles qui l'aidaient dans la préparation de son action sur la Plaza de Bolívar. Le Musée de l'Université Nationale avait suspendu ses activités pour permettre à l'artiste d'installer le laboratoire pour la mise en œuvre de l'action. L'action consistait à recouvrir les sept kilomètres de la surface de la Plaza de Bolívar avec des panneaux de tissus blanc cousus entre eux sur lesquels on pouvait lire les noms de victimes écrits avec de la cendre. La pièce a eu une répercussion médiatique

impressionnante, surtout à l'international grâce aux réseaux sociaux (facebook, twitter, instagram) qui n'existaient pas lors des précédentes *Actions de deuil* faites par l'artiste<sup>390</sup>.



Figure 103 : Doris Salcedo, *Sumando ausencias* (En comptant les absences), 12 octobre 2016. Photos : *Periódico Arteria*.

Les matériaux utilisés pour réaliser l'action furent sept mille mètres de tissu blanc, une cargaison de cendres pour les inscriptions sur le tissu, et les noms de mille neuf-cent victimes du conflit armé. La liste de noms fut fournie à l'artiste par la Unidad de Víctimas (Unité des Protection aux Victimes) de façon aléatoire. Le nombre des noms donnés correspondait à la quantité de coupons de tissu, dont chacun mesurait 2,50 x 1,30 mètres. Les 1900 noms inscrits avec de la cendre sur les coupons furent cousus entre eux à la main directement sur le sol de la Plaza. Ce travail colossal devait être réalisé seulement en 6 jours, et pour cette raison logistique, il était nécessaire de faire travailler assidument un très grand nombre de personnes (en fonctions de médias on parle de 900, 5000 ou 9000 assistants). Les tâches réalisées entre les nombreux volontaires et l'équipe d'assistants de l'artiste (une centaine de personnes) ont consisté à couper les tissus, faire des pochoirs pour les lettres, mettre de la colle sur les tissus, et répandre les cendres sur le tissu pour y graver les noms. Ensuite, il fallait plier les tissus soigneusement pour les apporter dans une salle du Musée de l'Université Nationale (où se sont passés tous les préparatifs de l'œuvre), pour les soumettre à un processus de fixation. Ensuite ils étaient apportés sur la Plaza de Bolívar où ils étaient posés méthodiquement à l'endroit où ils seraient cousus entre eux. Selon l'artiste, dans le processus même de réalisation de l'œuvre, l'oubli était déjà en train d'opérer au moment où les gens essayaient de

<sup>390</sup> Elkin Rubiano, « Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo: *Sumando ausencias* de Doris Salcedo. », *esferapublica.org*, publié le 31/10/2017. Disponible à <http://esferapublica.org/nfblog/hacia-una-etnografia-digital-del-arte-contemporaneo-sumando-ausencias-doris-salcedo/> (consulté le 30/11/2017).

fixer les noms sur les tissus, car la matière de l'inscription – la cendre, poussière volatile – se répandait inévitablement dans l'air et dans l'espace au fur et mesure que les gens essayaient de fixer les noms de victimes. Elle insistait sur le fait qu'il s'agissait d'une matière mobile, et non pas d'une peinture fixe : « Ce ne sont pas des noms solides, écrits avec de l'encre indélébile, mais écrits avec de la cendre qui peut se faire emporter par le vent, et qui est sur le point de s'estomper. »<sup>391</sup>

L'action de Doris Salcedo a eu un tel impact médiatique au niveau national et international, que les représentants du gouvernement, les mentors de l'Accord de Paix Humberto de la Calle et Sergio Jaramillo, ont affirmé qu'il s'agissait « d'une démonstration très puissante qui avait produit un réel effet politique », notamment par son impact dans la presse internationale. Jaramillo face à cette conséquence de l'action de Salcedo, convoquera une réunion avec elle et un groupe d'artistes et acteurs culturels –une trentaine de personnes– afin de leur demander de continuer à produire des actions visuelles percutantes. Jaramillo disait que face à l'épuisement des outils politiques qu'ils avaient utilisé durant les cinq ans que dura la réalisation de l'Accord, ils avaient désormais besoin de créer un « climat » non pas politique, mais une « atmosphère », disait-il. Une ambiance de transformation qui puisse « se répandre » jusqu'aux instances gouvernementales, et qui les aide à faire pression pour valider l'Accord de Paix. À partir de ce moment-là furent organisées les #AccionesPorElAcuerdo (Actions pour l'Accord). C'est ainsi qu'ont été réalisées dans la Plaza de Bolívar, chaque semaine jusqu'à la validation de l'Accord, plusieurs actions : d'abord une lecture publique du livre *Los Ejercitos* (Les armées) d'Evelio Rosero, ensuite, des incursions dans les manifestations pour distribuer des affiches avec les photos de Jesus Abad Colorado, ensuite un pique-nique (#PicnicPorElAcuerdo) et un concert d'envergure intitulé #AcordesPorLaPaz (des Accords pour la Paix)<sup>392</sup>. L'une d'entre elles fut dirigée par l'artiste Felipe Arturo : appelée *Jardin para el Acuerdo* (Un jardin pour l'Accord), cette action participative réalisée durant la journée du 1<sup>er</sup> novembre 2016 a consisté à cultiver un énorme jardin qui dessinerait le mot ACUERDO (accord) en plein centre de la Plaza de Bolívar, juste devant le Palais de Justice. Les bénévoles, une soixantaine des personnes, recevaient les plantes apportées par des donateurs et les disposaient sur des palettes en bois

---

<sup>391</sup> Sara Malagón Llano, « Me he pasado toda la vida sumando ausencias », *Semana*, 7 septembre 2016. Cité dans Elkin Rubiano, *Ibidem*.

<sup>392</sup> Le concert organisé le 29 novembre réunissait de groupes de musique comme La 33, Las Alabaoras de Bojayá (qui avaient déjà participé de la cérémonie de signature à Carthagène), Toño Arnedo, Hombre de Barro, et des chants sacrés de l'Amazonie interprétés par les indigènes.

surélevées où l'on pouvait lire le mot « accord ». Certains passants sont venus aider spontanément à réaliser ce jardin. C'était comme un acte symbolique pour dire aux gens que l'Accord était fragile et qu'il avait besoin de la société civile pour s'enraciner. Il soulignait aussi un point très problématique de la guerre, cette distance infinie qui sépare les villes et les campagnes colombiennes, et la méconnaissance qu'ont les citadins de la réalité soufferte par les paysans et les indigènes qui furent expropriés de leurs terres durant le conflit.



Figure 104 : *#AccionesPorElAcuerdo, Un jardín para el Acuerdo*, Action organisée par Felipe Arturo dans le cadre des *Acciones por el Acuerdo*, 1<sup>er</sup> novembre 2016.

Si la signature de l'Accord de Paix, enfin signé par le Congrès le 24 novembre 2016, marque un tournant historique et une résolution ferme de l'État pour mettre fin à une guerre sanglante de plus de 50 ans, elle souligne aussi la division d'une société polarisée qui s'est encore une fois exprimée dans toute sa complexité sur la Plaza de Bolívar l'année dernière en octobre 2016. Les revendications pour et contre l'Accord de la part de la société civile, des victimes et des responsables ont permis de voir la difficulté des Colombiens à imaginer un destin qui se dessine en dehors de la violence. Les nombreuses actions qui se sont développées sur la Plaza de Bolívar depuis la Prise du Palais de Justice en 1985, montrent l'évolution de la mise en place de différentes formes d'un discours politique qui commence peu à peu à s'écrire à partir de la voix de victimes. Celles qui furent invisibilisées, cachées, occultées, enterrées, se refusent désormais à rester silencieuses et ce cri collectif constitue un tournant dans la manière d'écrire l'histoire de la Colombie. La Plaza de Bolívar est devenue en ce sens un véritable théâtre d'opérations fondamentales dans la construction de notre identité et de notre conscience historique.

### 2.3.6. Juan Manuel Echavarría : la mémoire de la guerre ou la guerre que nous n'avons pas vue

Juan Manuel Echavarría intéressé par l'écriture du post-conflit qui commençait déjà à se dessiner dans le pays depuis l'année 2007 avec l'avancée de l'Accord de paix, s'engage dans un travail de deux ans, avec l'appui d'une fondation qu'il avait créée dans le but de mettre en place un projet pour préserver la mémoire historique de la guerre en Colombie. L'artiste demande à trente-cinq anciens combattants ayant fait partie de l'armée, des guérillas ou des groupes paramilitaires de dessiner leur expérience du conflit. Dans *La guerra que no hemos visto* (*La guerre que nous n'avons pas vue*, 2009), il situe son discours artistique au sein du processus de recomposition de l'espace mémoriel. Il engage de cette façon un combat contre l'oubli et tente de réinscrire ces personnes au sein du récit historiographique collectif. Son travail ne consiste pas à énoncer des vérités politiques sur la question de l'impunité ni à identifier des coupables ou des victimes, mais se propose de raviver une mémoire évanouie de la guerre et la faire résonner dans les milieux urbains, souvent complètement étrangers au conflit et ne le percevant qu'avec un extrême désintérêt au travers des images de la presse.

L'historien Fernán González affirmait que « l'insouciance de l'opinion publique en général face à la multiplication massive d'assassinats collectifs, qui tombaient rapidement dans l'oubli après avoir été relayés quelques jours dans les médias, était un phénomène aussi inquiétant que les massacres eux-mêmes<sup>393</sup>. » Les stratégies du choc, utilisées par les médias, ont habitué les spectateurs à ces images au point de les rendre insensibles à leur violence ; à la suite de ce constat, les artistes ont mis au point de nouvelles stratégies pour ancrer chez le spectateur une réflexion plus profonde sur les effets dévastateurs de la violence. Le régime de la représentation par les images, banalisé dans les médias, a pris une tout autre valeur dans l'espace artistique. Le corps violenté, mutilé ou disparu perdait dans les médias sa dimension politique ; rendu trivial par les images, il ne pouvait plus être réinscrit dans une histoire, quelle qu'elle soit. Les images produisaient une distance qui enlevait toute possibilité de reconnaître à ce corps une quelconque identité. Cette banalisation des images entraîna aussi une rupture avec la réalité. Comme le décrit Allen Feldman dans son livre *Formations of Violence*, « l'acte même de la violence confère au corps une capacité médiatrice. Le corps

---

<sup>393</sup> María Victoria Uribe y Teófilo Vásquez, « Enterrar y Callar. Las Masacres en Colombia : 1980-1993 », *Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos*, Santa Fe de Bogotá, D. C. : Fundación Terre des Hommes, 1995, p. 36. (T. d. A.).

altéré par la violence réveille d'autres corps altérés et dispersés dans le temps et dans l'espace ; il nourrit aussi bien le discours politique que le mouvement même de l'Histoire. La violence politique est un mode de transcription (...), le corps n'est pas seulement l'instrument principal au travers duquel s'opère la transformation sociale, mais il est aussi le lieu fondateur qui permet de visualiser le passage collectif vers une altérité historique.<sup>394</sup> » C'est en ce sens que Juan Manuel Echavarría cherchait à montrer à tout un public citoyen l'étendue de la violence dans les campagnes, à travers les peintures faites par d'anciens combattants. Les peintures, représentant les campagnes dévastées, la forêt comme témoin des affrontements, les villages détruits, les corps torturés et mutilés, les massacres et toutes sortes de réalités insupportables, étaient réalisées dans un style simplifié comme s'il s'agissait là de représentations fantaisistes effectuées par des enfants imaginant la guerre.

La presse a joué un rôle d'insensibilisation des citoyens, car elle possédait un pouvoir d'identification et de diffusion de la réalité, qu'elle documentait et reproduisait dans une panoplie d'images de la violence<sup>395</sup>. Ainsi les images diffusées par la presse furent grotesques et sans filtres. Des images mortes qui ne proposaient aucune réflexion sur les raisons de la violence. Charles Merewether parle de l'utilisation photographique habituellement faite des disparus, comme d'« une réponse instinctive de l'anonymat imposé par le terrorisme d'État ». Gustavo Buntinx de son côté se réfère à « la nécrophilie des images journalistiques qui lorsqu'elles exposent les fosses communes, établissent une terrible correspondance visuelle avec les actions des escadrons de la mort<sup>396</sup>. » Ces images étaient la ruine prématurée de quelque chose qui n'avait pas de début ni de conclusion. Elles représentaient des mythes fracturés et incarnaient des modes de représentation qui empêchaient le capital symbolique de la vie de se reconstituer. L'auteur signale la manière dont, d'un point de vue éthique et politique, « la photographie peut être aussi une écriture lumineuse<sup>397</sup>. » Les peintures du projet d'Echavarría allaient à l'encontre des images journalistiques, elles étaient sorties de la mémoire d'anciens combattants et réalisées avec leurs propres mains ; ces peintures naïves portaient une lumière en elles, elles faisaient ressortir l'humanité enfouie chez les anciens

---

<sup>394</sup> Allen Feldman, *Formations of Violence : The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, Chicago : The University of Chicago Press, 1991, pp. 7, 9. (T. d. A.)

<sup>395</sup> Ana María Reyes, « Rupturas a miradas sensacionalistas: reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la violencia en Colombia », in *Bocas de ceniza*, 1-8. Exh. cat., Bogotá : Valenzuela y Klenner: arte contemporáneo, 1999.

<sup>396</sup> Gustavo Buntinx, « Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas », in *VVAA, Arte y Poder*, Buenos Aires : CAIA, 1993, p. 245. (T. d. A.)

<sup>397</sup> *Ibidem.* (T. d. A.)

combattants au cœur de ce *désordre débordant* et permettaient justement de faire ré-émerger le capital symbolique de la vie face à de nouvelles possibilités de reconstruction.



Figure 105 : *Requiem NN*, Direction Juan Manuel Echavarría, Colombia-Canadá, 2013, 67'.<sup>398</sup>

*Requiem NN*, de Juan Manuel Echavarría, est un film documentaire qui retrace l'histoire des milliers de disparus dans le conflit colombien au travers d'un rituel de réappropriation ayant cours dans un village au bord de la rivière Magdalena. Depuis trente ans, ses habitants récupèrent les morts que la rivière leur apporte. Dans ce village, il existe une croyance selon laquelle les âmes des personnes décédées d'une mort violente et qui n'ont pas de parents peuvent concéder des miracles<sup>399</sup>. Ces morts NN qu'on a essayé de faire disparaître dans l'anonymat sont adoptés par les habitants de Puerto Berrío, Antioquia, qui leur attribuent un nom, les enterrent dignement, leur rendent visite et leur apportent des offrandes. Ceux qui vivent au bord de la rivière ramassent les restes des corps et les amènent au cimetière, où ils leur offrent une crypte et les marquent du signe NN (*Nomen nescio*). Ce rituel d'exorcisation de la mort est né d'un besoin collectif que les gens avaient d'aménager un espace rituel pour pouvoir retisser un lien avec la vie après la disparition de leurs êtres proches. Dans cette région dévastée par la violence et par la pauvreté, souvent confrontée à des assassinats, les habitants connaissent de près les souffrances laissées par la disparition d'un être proche. À

<sup>398</sup> Trailer du film disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=R1rQFu6xEV8> (consulté le 22/12/2016).

Film dans l'intégralité disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=0o7swhLbjLs> (consulté le 22/12/2016).

<sup>399</sup> Extrait du témoignage de Hugo Ramón Antonio Morales, le fossoyeur dans le film *Requiem NN*.



travers ce rituel de récupération des morts, ils refusent la disparition de ces corps violentés, et se battent contre l'oubli et le déni de la mort. Ils adoptent les morts et attribuent à leurs âmes des qualités guérisseuses et des pouvoirs miraculeux en même temps qu'ils accomplissent un processus d'acceptation du deuil.

« Plus qu'une catégorie politique, le disparu est notre figure culturelle par excellence. Non pas ce qui a été éliminé, mais ce qui a été *réprimé*, dans toute la complexité de ce terme. Ce qui a été nié, avant d'être proscrit. Gustavo Buntinx parle de cette « dialectique intuitive » inventée par les victimes de la violence comme quelque chose qui permettrait de renverser cette logique perverse de la violence comme un moyen et une fin de la vie. Ce que font les habitants de Puerto Berrío c'est « faire du disparu non pas le signe déplacé de la mort, mais la projection de la latence. Le retour de ce qui a été réprimé. L'éternel retour du mythe.<sup>400</sup> »

Les témoignages rendus dans le film permettent de penser la construction d'une mémoire en partant du *bas*<sup>401</sup>, « d'évoquer des souvenirs du conflit qui tendent à reconstruire une unité psychique et sociale brisée par la violence<sup>402</sup> ». On sent dans ces témoignages une résistance à la violence. Ceux-ci ne sont pas ancrés dans la colère ou le ressentiment, mais sont construits à partir de croyances religieuses qui conçoivent la mort comme une projection de la vie dans l'espace du sacré. Le documentaire capte les témoignages avec beaucoup de douceur dans un espace de complicité et de respect qui s'est établi entre l'artiste et les personnes interviewées.

Felipe Martínez Pinzón, dans son article *Del arte de la memoria : el documental Requiem NN de Juan Manuel Echavarría*, nous explique, à partir de la présence de la rivière dans le film, l'importance historique de la Magdalena dans le développement économique du pays au XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur nous rappelle la manière dont le libéralisme économique a fait grandir l'idée d'une autoroute qui puisse ouvrir le pays au commerce international, puis la manière dont cette idée de route marchande conçue à l'époque d'un essor économique, s'est en réalité concrétisée par une rivière polluée et oubliée<sup>403</sup>, devenue au XX<sup>e</sup> siècle le plus grand

---

<sup>400</sup> Gustavo Buntinx, « Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas », *op. cit.*, p. 243. (T. d. A.).

<sup>401</sup> Ce terme est développé par Óscar Fernando Acevedo Arango dans son ouvrage *Geografías de la memoria: Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional (2005-2010)*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2012. (T. d. A.).

<sup>402</sup> Pedro Adrián Zuluaga, « Réquiem NN: una película de aparecidos », *Pajarrera del medio*, 03/09/2013, disponible à <http://pajarreradelmedio.blogspot.fr/2013/09/requiem-nn-una-pelicula-de-aparecidos.html> (consulté le 05/09/2016). (T. d. A.).

<sup>403</sup> Felipe Martínez Pinzón, « Del arte de la memoria : el documental Requiem NN de Juan Manuel Echavarría », publié dans *razonpublica.com*, 14/10/2013, disponible à <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/7121->

cimetière du pays. Ainsi que le souligne l'auteur, en dehors de tous les fantasmes économiques de cette époque, la Magdalena enferme le cauchemar des corps mutilés qui ont été portés par le courant depuis des décennies. Ainsi, au travers de la mémoire enfouie de la rivière, Echavarría narre une réalité qui contraste tout à fait avec celle de l'essor économique de la Magdalena au XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis des décennies, celle-ci a été témoin des pires atrocités de l'histoire de la Colombie et Puerto Berrío, ce village au bord de la rivière, a décidé de faire face à la barbarie en en assumant les morts, comme un moyen de « retisser le tissu social fracturé<sup>404</sup> ». De cette façon, les habitants ont réussi par ce rituel d'adoption des morts à faire « triompher l'humanité sur la monstruosité des acteurs de l'horreur ».

De nombreuses personnes du village veillant sur l'arrivée des morts participent à cette chaîne de récupération. Ainsi, les pêcheurs récupèrent les corps dans leurs filets –parfois ce sont les habitants eux-mêmes qui les récupèrent et les amènent au cimetière ; il y a aussi un homme, propriétaire d'une charrette, qui les transporte jusqu'au cimetière ; il y a le fossoyeur qui leur attribue un mausolée en fonction des demandes d'adoption, et toutes les personnes qui attendent l'arrivée des morts anonymes pour les adopter. Il y a aussi le gardien des âmes du cimetière qui les accompagne dans leur solitude et permet aux vivants d'échanger des messages avec leurs esprits. Il convoque régulièrement des réunions nocturnes dans le cimetière pour faire des prières collectives avec les familles des disparus. Toutes ces personnes se battent individuellement et collectivement contre les pouvoirs publics pour éviter que les morts ne soient enterrés dans des fosses communes. Il s'agit là d'une forme de résistance à la barbarie de la mort anonyme et à l'effacement des traces que portent encore les corps des disparus ; effacement qui va contre toute possibilité de les réinscrire dans une quelconque Histoire. Gustavo Buntix se réfère à la fosse commune comme recours ultime de la démocratie pour réprimer la vie : « La dictature nous a donné répression et disparitions, a produit de la censure et a censuré. Sa figure rhétorique par excellence, c'était l'ellipse (des corps éliminés sans registre pour ne pas perturber la passivité du discours). La démocratie électorale a opté pour le pléonasma. De l'invisible à l'obscène : les fosses communes au premier plan. La répugnance visuelle qui nous étourdit et nous consterne, nous réduisant à

---

[del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html](#) (consulté le 05/09/2016).

<sup>404</sup> *Ibidem.* (T. d. A.).

l'impuissance. La surexposition qui voile nos rétines. Le jeu lugubre avec les dépouilles, occupé justement à les "dénuder de leur aura", de leur latence.<sup>405</sup> »

Le propriétaire de la charrette, devenu aveugle, conserve en lui toute cette mémoire latente : il retrace dans le film toutes ces années où il a transporté les morts vers le cimetière. Son témoignage bouleversant est celui d'un homme qui aurait perdu la vue à cause des effets irréversibles du formol qu'il utilisait pour se désinfecter les mains et éviter d'être contaminé par les germes transportés par les morts, qu'il a souvent récupérés alors qu'ils se trouvaient dans un état avancé de décomposition. Comme une encyclopédie de l'horreur vécue par le village, ses yeux aveugles permettent de retisser les innombrables passages de la mort avec une infinité de détails macabres. « Entouré d'ombres, le propriétaire de la charrette se rappelle de chacun des corps qu'il a transporté et laissé à la morgue.<sup>406</sup> ». L'irregardable s'est tellement inscrit dans ses yeux qu'ils ont fini par se voiler, ses rétines se sont arrêtées de fonctionner face à la surcharge produite par ces images de l'horreur.

Les oiseaux font aussi partie de cette chaîne de sauvetage ; ce sont en effet les charognards qui flairent la mort en premier et se posent sur les corps pour se nourrir. Ils permettent ainsi aux pêcheurs de repérer le signalement des corps. Les oiseaux, dans cette situation macabre, sont les premiers témoins de la mort, les premiers à visualiser les corps dans la rivière. Leur forte présence dans ce paysage dévasté de la rivière est un signal indicateur de toute la violence enfouie sous l'eau. Les charognards, dans cette chaîne des témoins, incapables de tuer leurs proies, sont sans doute les seuls êtres vivants capables d'ingurgiter et digérer la matière organique laissée par les milliers des morts anonymes de la rivière Magdalena.

L'artiste s'attarde à photographier les infinis détails des mausolées, les inscriptions, les dessins, les offrandes. Il est intéressant de remarquer que les messages comme l'iconographie sont porteurs d'espoirs. Ils « annoncent un éclaircissement », ils font partie d'une « communication qui n'est pas adressée aux autorités, mais aux victimes, dirigés vers l'endroit incertain dans lequel elles se trouvent et que nous partageons mystérieusement<sup>407</sup> ». Ainsi que le signale Gustavo Buntin, les messages personnels laissés dans les mausolées des

---

<sup>405</sup> Gustavo Buntin, « Desapariciones forzadas », *op. cit.*, p. 248. (T. d. A.).

<sup>406</sup> Felipe Martínez Pinzón, « Del arte de la memoria », *op. cit.*

<sup>407</sup> Gustavo Buntin, « Desapariciones forzadas », *op. cit.*, p. 246. (T. d. A.).

morts – ces lettres intimes, ouvertes en même temps et pensées pour un destinataire dont on méconnaît la biographie et la destinée, mais dont on affirme pourtant l’existence – permettent d’établir un dialogue dont nous sommes les intermédiaires. « Convertir les disparus en lecteurs, faire de chaque lecteur, un potentiel revenant<sup>408</sup> ».

---

<sup>408</sup> *Ibidem.* (T. d. A.).

## Conclusion (partie 2)

Le rôle des artistes n'est pas de nous enseigner l'Histoire, il serait trop ambitieux d'exiger d'eux un tel travail ; à travers leurs œuvres, ils enregistrent des indices qui survivent dans les espaces silencieux dont la parole fut étouffée par les pouvoirs publics. Ces œuvres peuvent être perçues selon une multitude de perspectives : politique, sociale, engagée, voire apolitique ou purement esthétique. Elles nous permettent de découvrir ainsi des fragments de l'Histoire demeurés jusque là inconnus. Ainsi que le note Jean-Paul Ameline, ces œuvres « consolatrices, dénonciatrices ou indifférentes, montrent la trace de l'histoire et non l'histoire elle-même, non le coup, mais la blessure. Elles enregistrent, au-delà de toute explication, (...) l'indice d'un crime non revendiqué, mais pourtant réel. »<sup>409</sup>

Ces artistes ne nous proposent pas des solutions historiographiques pour faire face aux manquements institutionnels –encore moins ne nous proposent-ils de solutions politiques – mais ils constituent cependant une force de résistance à l'oubli. Ils nous intiment l'ordre de regarder, à leur mesure, un angle de cette réalité qui a pour l'instant échappé à toute forme de verbalisation ou de représentation. Jean-Paul Ameline commente ainsi : « il ne faut pas chercher (...) dans les œuvres d'art de solution aux questions que l'histoire pose. Leur place est autre, à l'échelle de la capacité de chacun à percevoir l'histoire : ce à quoi l'homme se confronte, ce qu'il perçoit de sa propre existence, et ce qu'il dit de la souffrance engendrée<sup>410</sup>. »

Oscar Fernando Acevedo Arango focalise son étude *Geografías de la Memoria* sur la construction de la mémoire des victimes et sur ce qu'il appelle l'« archéologie des émotions », terme qu'il a forgé en observant la façon dont les familles des victimes préservaient la mémoire des personnes assassinées en rédigeant des sortes de journaux intimes réunissant coupures des journaux, notes personnelles et archives judiciaires. Au sein de ces journaux s'entrecroisent les souvenirs et les émotions ressenties par les proches des personnes assassinées et disparues. Ces albums sont de précieux documents pour l'auteur, car il devient possible de retracer à partir d'eux les luttes que les familles des disparus mènent pour obtenir

---

<sup>409</sup> Jean-Paul Ameline, *Ibid*, p.18

<sup>410</sup> *Ibidem*.

justice. Ces événements récurrents et malheureusement répétitifs –tels que les disparitions forcées, les kidnappings, les assassinats– surviennent au cœur d’une situation de crise généralisée où s’affrontent guérillas, paramilitaires, armée et milices civiles dans laquelle se produisent de nombreux événements historiques qui tombent souvent dans l’oubli aussi soudainement qu’ils étaient survenus.

En rendant compte de la façon dont cette violence indiscriminée a causé la mort de milliers de jeunes des quartiers de Medellín, ville où l’auteur a grandi, Acevedo Arango raconte la transition de la violence des quartiers vers un projet militaire politique. C’est ce phénomène qui a autorisé l’enracinement des nombreux comportements ayant permis à l’amnésie et au silence de devenir parties intégrantes de l’identité politique des Colombiens. Dans des zones résultant de fortes inégalités sociales se sont formés des gangs. Ces quartiers sont devenus avec le temps le cœur de l’action criminelle du narcotrafic et de « la guerra sucia » (la sale guerre). Cette situation s’est transformée en une guerre entre paramilitaires urbains et délinquants ; par la suite, les bandes des quartiers ont été réintégrées au projet militaire et politique de fomenter des guérillas urbaines, et sont progressivement devenues les pions des projets mercenaires et paramilitaires mis en place pour lutter contre la subversion et ses soi-disant agents – les « guérilleros civiles »<sup>411</sup>.

Ces groupuscules à l’origine des milices paramilitaires –des bandes organisées de tueurs à gages participant à des guérillas dans les différents quartiers de Medellín et dans de nombreuses villes en Colombie entre 1985 et 1990– ont donné naissance à une guerre de quartiers dans laquelle se sont fait assassiner, menacer et persécuter de façon indiscriminée des milliers de personnes membres de la société civile et étrangères au conflit. À partir des années 1985 se sont produits dans de nombreuses villes du pays des schémas similaires, que les politiques ont qualifiés avec indifférence de « nettoyage social » (*limpieza social*). Il s’est alors mis en place, de façon tacite, une politique collective du silence et de la terreur. Celle-ci a conditionné le comportement de la population ; l’impunité est devenue l’un des obstacles principaux à la construction d’une mémoire collective et a empêché d’intégrer ces événements à un récit historiographique. Les artistes, tout à fait conscients de cette persécution à l’encontre de la parole et des différentes traces laissées par la mémoire écrite, ont cherché à construire un langage symbolique en se plaçant, de façon transversale, en dehors de la logique

---

<sup>411</sup> Óscar Fernando Acevedo Arango, *Geografías de la memoria, op. cit.*, p. 30. (T.d.A.).

de cette guerre. Évitant à tout prix de mettre en péril les personnes qui leur avaient confié leurs témoignages, les artistes ont abordé la violence à partir d'une perspective conceptuelle en évitant de nommer les lieux, de signaler les sujets, de révéler les témoignages. Ils ont ainsi mis en place tout un appareillage abstrait et un langage artistique afin de créer des espaces de commémoration pour se battre contre l'oubli en apportant de nouveaux outils de lecture et d'approche du conflit.

Les indices que les artistes ont récupérés sur le terrain (photographies, articles, témoignages, objets) ont servi à constituer des éléments capables d'évoquer des histoires singulières ; mais les artistes ont veillé à les utiliser de façon à ce qu'aucune information qui aurait pu compromettre les victimes ne soit dévoilée. Ils les ont ainsi utilisés comme les réceptacles d'une mémoire que les diverses manœuvres d'intimidation avaient muselée. Soucieux de nourrir le récit collectif par leur expérience, les artistes ont réfléchi à travers leurs œuvres à la façon de représenter des situations à partir de terrains symboliques qui respectent parfaitement cette forme d'invisibilité, respect nécessaire pour contrer la peur et l'absence de parole qui laissaient les victimes dans un état de profonde solitude.

Dans cette situation de détresse, des pratiques quotidiennes pour préserver sa propre vie se sont mises en place. Lorsque les personnes étaient assassinées, elles étaient régulièrement traitées de « lâches », de « mouchards » (*sapos*). « Il était normal de voir, par mépris de la mort, la société civile condamner les victimes en utilisant des expressions pour réduire le droit à la vie à un champ de bataille où les règlements de comptes étaient à l'honneur.<sup>412</sup> ». Cette loi du silence, cette peur de verbaliser et l'impossibilité de dénoncer seraient ainsi devenues des traits constitutifs de l'identité des Colombiens et auraient été renforcées par les dits « programmes d'informateurs » qui ont été mis en place à partir de 2002. C'est en faisant référence à cette loi du silence s'étant emparée de la population que l'auteur parle de la « mémoire réservée », un type de mémoire latente, qu'il faut chercher à réveiller à tout prix auprès des victimes par différentes approches sur le terrain et dont l'art constitue un élément clé pour ouvrir un espace de réconciliation et de deuil.

---

<sup>412</sup> Ainsi on utilisait familièrement de phrases telles que « qui lui a demandé d'ouvrir sa gueule ? », « C'est bien pour sa pomme, il a été un mouchard ! », ou « Qui lui a demandé de se mêler des affaires d'un autre ? » (« Eso le pasa por sapo ! », « Quién lo mandó a hablar ? », « Quién le mandó a meterse en donde nadie lo había llamado ? »)

D'après une étude du Centre de la Mémoire Historique de la CNRR (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación) réalisée entre 1980 et 2005, plus de quatorze mille Colombiens ont trouvé la mort à l'occasion de deux mille cinq cents massacres enregistrés dans le pays. La terreur de cette situation a créé un « *habitus* <sup>413</sup> » dans la conscience collective des Colombiens. Elle a instauré « la loi du silence » dans le domaine public, et la « parole restreinte » dans le domaine privé, éléments qui ont profondément empêché la verbalisation des histoires et la construction de la mémoire historique.

L'auteur souligne l'importance d'entrer en contact avec les personnes qui se battent contre l'impunité, et cherchent auprès de la Justice la reconnaissance et la restauration de leurs conditions de vie. Les victimes du conflit cherchent à reconstruire des formes d'existence en renonçant complètement à l'idée de vengeance, processus dans lequel l'art est devenu l'instrument ayant permis de redonner confiance à la parole étouffée des victimes.

Au sein de ces relations tendues entre la parole et le silence, dans cet espace brisé par la terreur, l'auteur se demande comment prétendre construire la mémoire d'un pays dans lequel le silence et l'impunité constituent les principaux outils du gouvernement pour maintenir à l'écart les victimes. Pour celles-ci, extérioriser leur parole représente un véritable risque qui les convertit automatiquement en cibles. Faire mémoire dans ces conditions va à l'encontre de la logique de cette société dans laquelle l'oubli et le silence sont devenus de véritables stratégies de survie. L'espace de l'art se présente à cet endroit brisé comme un espace de réparation neutre qui peut préserver la parole sans la trahir ; un territoire en dehors des politiques où le langage, par sa forme abstraite et son opposition à la littéralité, peut devenir un espace métaphorique utile à la construction de la mémoire collective. Tout en tenant compte des réalités sociopolitiques, l'art peut aider à nouer des problématiques historiques accumulées dans la culture politique quotidienne, mais qui n'ont pas encore pu être extériorisées. L'art incarne alors un espace protégé pour la parole, où s'ouvrent d'innombrables possibilités de réécrire l'histoire manquante de la Colombie.

---

<sup>413</sup> Pour Pierre Bourdieu le terme « *habitus* » désigne des dispositions constantes, ou manières d'être, communes à toutes les personnes d'un même groupe social, et qui sont acquises et intériorisées par éducation. « L'*habitus* est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e. g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences". In Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève : Droz, 1972, p. 282.



Oiga señor Presidente  
 ¿cómo es que va a gobernar ?  
 porque así los campesinos, ¡hombre!,  
 con ellos van a acabar  
 Oiga señor Presidente ¡caramba!,  
 ¿cómo es que va a gobernar ?  
 porque así los campesinos, ¡hombre!,  
 con ellos van a acabar  
 Oiga señor Presidente ¡caramba!,  
 a usted no le da dolor ?  
 de tantos desplazamientos, ¡hombre!,  
 que se oyen por la región (bis)  
 Como corre el campesino, ¡caramba!,  
 buscando donde escapar  
 porque en los enfrentamientos, ¡hombre!,  
 no lo vayan a matar (bis)  
 Y en esta horrible tormenta, ¡hombre!,  
 Que hubo allá en el bajo Atrato  
 Se quedaron sin sus padres, ¡hombre!, Pobrecitos los muchachos (bis)  
 Hace mas de cinco años, ¡caramba!,  
 De esta desesperación  
 Y por todos los lugares, ¡hombre!,  
 Se oyen penas y dolor  
 Y por todos los lugares ¡hombre!,  
 se oyen penas y dolor.  
 (Rafael Moreno)

Ecoutez Monsieur Le Président  
 Comment allez-vous gouverner ?  
 Car de cette façon, mon ami, vous allez en finir avec les paysans  
 Ecoutez Monsieur Le Président, oh bon sang!  
 Comment allez-vous gouverner ?  
 car de cette façon les paysans, mon ami, vont disparaître  
 Ecoutez Monsieur Le Président, oh bon sang,  
 ça ne vous fait pas mal ?  
 tant de réfugiés, bon sang !  
 dont on parle dans la région (bis)  
 Comment ont fui les paysans, bon sang !  
 cherchant une manière de s'échapper  
 pour que dans les affrontements, mon ami,  
 ils ne soient pas assassinés (bis)  
 Et au milieu de cette horrible tempête, mon ami !  
 Qu'il y a eu là-bas dans le bas du fleuve Atrato  
 Sont restés sans parents, mon ami !, Les pauvres enfants (bis)  
 Il y a déjà plus de cinq ans, bon sang !  
 De ce désespoir  
 Et de partout, mon ami !,  
 On entend des peines et de la douleur (bis)  
 Et dans tous les recoins, mon ami !,  
 on entend la souffrance et les lamentations.

(*Bullerengue* composé par Rafael Moreno)  
 (Traduction Ségolène Guinard, Carolina Ariza)

## Partie 3

« Au sein de ces secrètes sociétés, germe et se concentre la vie des très jeunes idées et se passe le temps de leur première fragilité. L'amitié, la sympathie, la communauté des sentiments, l'échange immédiat des espoirs et des découvertes, la résonance des sentiments analogues qui se renforcent par leur reconnaissance réciproque, et jusqu'à l'admiration mutuelle, sont des conditions précieuses, et peut-être essentielles, de renouvellement intellectuel. »

Paul Valéry (*Variété III, IV et V*).

### **3. Plasticité et malléabilité de l'archive**

#### **Introduction (partie 3)**

Dans la première partie de cette thèse, ayant constaté avec consternation que *je ne me souvenais de rien*, je me suis attardée à raconter une série d'événements marquants de l'histoire de la Colombie desquels je n'avais conservé aucune mémoire avant l'écriture de ce texte. J'expliquais ainsi qu'à travers mon travail artistique, j'avais pu raviver la conscience de certains épisodes importants, notamment ceux de la prise et de la reprise du Palais de Justice, ainsi que celui de la catastrophe d'Armero causée par le volcan Arenas, survenus tous les deux au cours de la même semaine durant le mois de novembre de l'année 1985. Dans la deuxième partie, leur attribuant le rôle *d'artistes-historiens*, je me suis appuyée sur les œuvres d'artistes qui m'ont tenu lieu d'appareils optiques pour comprendre comment ces artistes avaient choisi de parler de ces événements. Leurs œuvres m'ont permis de m'immerger dans de nombreux faits marquants de la guerre qui s'est produite en Colombie durant ces années. J'ai conclu que leurs œuvres avaient non seulement été indispensables pour ma compréhension des faits, mais qu'elles pouvaient devenir des outils précieux pour constituer une historiographie écrite dans les marges, en dehors de l'histoire officielle et loin des institutions gouvernementales.

Vivant à Paris depuis 1997, et malgré cette prise de conscience concernant de nombreux événements de l'histoire colombienne survenus depuis l'année de ma naissance, je me suis retrouvée face à un immense gouffre et l'impossibilité de recueillir certaines informations, sentiment partagé par beaucoup de Colombiens de ma génération vivant à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. À cause de la distance géographique à laquelle je me trouvais, la

possibilité de retisser ces mémoires de la guerre en Colombie ne fut pas un travail facile à entamer, je me suis alors mise à réfléchir à une manière de construire cette mémoire en me tournant sur mon environnement immédiat à Paris afin d'établir des parallélismes conceptuels. C'est en observant mon quartier, entre Stalingrad et la Goutte-d'Or, qui subissait de profondes mutations urbaines, démographiques et sociales, que j'ai retrouvé des situations qui m'ont donné la possibilité de me rapprocher de certains événements traumatiques qu'avait laissés la guerre en Colombie. Alors que Paris paraissait au début des années 2000 une ville si distante des situations telles que les vivait la Colombie à ce moment-là, en réalité, des événements violents, liés aux mutations urbaines et marginalisant toute une partie de la population, y survenaient au quotidien.

Au travers des expériences intimes et personnelles réalisées durant plusieurs années dans les terrains vagues entre Stalingrad et la Goutte-d'Or, j'ai voulu mettre en lumière des situations invisibles afin de souligner certaines relations de pouvoir qui s'entretiennent à l'intérieur de la ville, et qui définissent aussi bien les narrations que les modes de construction de la mémoire. Dans ce chapitre, ces œuvres et interventions discrètes seront mises en parallèle avec les œuvres d'artistes qui ont été fondamentales dans mon parcours artistique et qui ont pris comme point d'ancrage la plasticité de l'archive.

### **3.1. Mes expériences ethnographiques**

J'ai commencé dans un premier temps à effectuer des déambulations dans le quartier de la Goutte-d'Or, ce qui m'a permis de cartographier les terrains vagues que je trouvais le long de mes parcours. Au fil du temps, soulevant de nombreuses interrogations, les terrains vagues sont devenus progressivement le centre de mon intérêt. J'ai réuni un certain nombre de documents, de photographies, de dessins, de notes et de témoignages, que j'ai façonnés, rangés et retravaillés de différentes façons, ce qui m'a conduite à concevoir la plasticité de l'archive comme un moteur pour penser l'histoire de ce territoire.

Aussi, le corpus d'artistes colombiens, qui a été fondamental dans le deuxième chapitre de cette thèse pour penser la construction d'une historiographie colombienne à partir de leurs œuvres, sera mis en perspective avec un nouveau corpus d'artistes, en dehors de la Colombie, qui travaillent sur des territoires politiquement instables : il sera question des archives constituées par les artistes dans le but d'alimenter leurs réflexions sur l'élaboration du concept de fiction. Celles-ci nous aideront à penser d'autres espaces géographiques dans lesquels des artistes se sont aussi efforcés de reconstituer des fragments de mémoire d'une histoire non écrite.

### 3.1.1. L'éclaireur : *Faisceau* (œuvre de Carolina Ariza)

Dans les années 2000, expression d'une claire ambition politique de renouvellement du parc immobilier et de lutte contre l'insalubrité, les pouvoirs publics ont décidé de combattre la pauvreté et la marginalité dans les quartiers de la Goutte-d'Or et de la Chapelle, quartiers très proches de mon lieu d'habitation. Par un mouvement très marqué, beaucoup d'immeubles furent abattus laissant apparaître des terrains vagues qui permettaient d'identifier, comme des cicatrices, que ce territoire était en souffrance. Lors de ces destructions, on constatait l'effacement des traces de la vie de ce quartier populaire, qui, par sa marginalité, a souvent fasciné les écrivains. Par exemple, dans *L'Assommoir* (1876) d'Émile Zola, Gervaise, l'héroïne de l'ouvrage, travaille dans une blanchisserie du quartier dans la rue des Islettes, nommée en 1995 Place de l'Assommoir en référence à l'ouvrage de l'écrivain. Dans *Recoins de Paris méconnus des touristes* (1928), Alejo Carpentier décrit les infinis contrastes de la ville recueillis dans ses promenades dans la Goutte-d'Or et dans le quartier des puces de Clignancourt. Carpentier écrit ainsi : « Par chance, l'un de plus grands charmes de cette ville multiple et tentaculaire, réside dans le fait qu'elle contient mille recoins cachés, que les touristes ne découvriront jamais. La principale attraction de Lutèce, comme ville, réside dans ces contrastes ; et, à côté de la Tour Eiffel, reproduite par plusieurs millions de cartes postales, il y a d'authentiques ruelles médiévales avec des grandes maisons et des commerces inattendus ; on ne connaîtra jamais tous les aspects villageois de Paris... ! »<sup>414</sup>. Evoquant le quartier des puces de Clignancourt, très proche de la Goutte-d'Or, Carpentier écrit en 1929 qu'il a découvert « l'existence de cet extraordinaire empilement de vieilleries, de saleté et de poussière —unique dans le monde— qu'est le marché aux puces... ». L'écrivain le décrit comme un « quartier périphérique et marginal qui exhibe toute la pauvreté et les ordures que la modernité rejette à l'extérieur de la ville, [...] où une multitude des gens sales et miséreux vivent au milieu des déchets de la plus belle ville du monde »<sup>415</sup>. L'œil sensible de Carpentier enregistre une perspective d'avant-garde. Il surnomme ce quartier *La Zone* et donne de nombreuses caractéristiques qui permettent de voir que, tels des espaces frontaliers, ces quartiers n'ont pas évolué au même rythme de la modernité que le Paris des cartes postales destinées aux touristes.

---

<sup>414</sup> « Rincones de París que no conocen los turistas », *Carteles*, 14 de octubre de 1928. Dans *Obras completas de Alejo Carpentier*, VIII, Crónicas I, arte, literatura, política, México, D.F. : Siglo XXI, 1985, p. 224. T. d. A.

<sup>415</sup> « Una visita a la Feria de las Pulgas », *Carteles*, 7 de abril de 1929. Dans *ibid. Obras completas de Alejo Carpentier*, VIII, p. 239. (T. d. A.)

Rappelons comment s'est formée la population de ce quartier ouvrier et d'immigrants « au cœur d'une capitale impériale »<sup>416</sup> : l'urbanisation du territoire de la Goutte-d'Or a commencé vers les années 1815-1820. À cette période se réalise le tracé des rues, et l'on construit de nombreux immeubles pour accueillir des « provinciaux » modestes qui viennent travailler près de Paris. Ce fut le cas du personnage de Gervaise du livre de Zola, qui quitte le Sud de la France pour s'installer dans ce quartier pauvre de la capitale avec son amant et ses trois enfants, et qui finira ses jours victime de la misère et de l'abandon sous l'escalier d'un immeuble miteux de la Goutte-d'Or. « Zola, qui avait longuement arpenté les rues du quartier avant de se lancer dans l'écriture de *l'Assommoir*, contribua fortement à ce que la Goutte d'Or devienne l'un de ces quartiers "boucs émissaires" dont chaque ville a besoin pour son fonctionnement social afin de donner un nom à ses peurs et de les cantonner dans un lieu précis »<sup>417</sup>. Les « provinciaux » y vivaient dans des conditions d'extrême pauvreté dans des hôtels aux chambres meublées, modestes, étroites et insalubres. Le quartier fut considéré comme un point d'accès vers la capitale et les locataires s'y succédaient sans jamais rester très longtemps dans les logements. Eric Hazan, dans son livre *Une traversée de Paris*, raconte que jusque dans les années 1840, la commune autour de la Goutte-d'Or était la campagne : « il y avait des vignobles (la Goutte-d'Or était un vin blanc réputé depuis Henri IV), des moulins à vent, des carrières de plâtre, des labours, des remises à gibier pour les chasses royales, des cabarets sur la grand route. Il s'y tenait le principal marché aux vaches laitières de la région parisienne. (...) »<sup>418</sup>. La commune sera bouleversée et la population, majoritairement ouvrière, augmentera énormément au moment de l'implantation du chemin de fer des Gares du Nord et de l'Est qui seront construites sur ce territoire.<sup>419</sup> Celles-ci occuperont d'immenses espaces, éradiquant les vignobles et le gibier. En dix ans, la commune deviendra industrielle avec des ateliers et gares de marchandises, des usines de locomotives et de machines à vapeur, des imprimeries sur étoffe, des fabriques de produits chimiques, des raffineries de sel et de sucre...<sup>420</sup>. Il faudra attendre janvier 1860, lorsque Paris décidera d'annexer plusieurs communes limitrophes, pour que la Goutte-d'Or fasse désormais partie de la capitale. Emmanuel Blanchard retrace un portrait très intéressant de la Goutte-d'Or dans les

<sup>416</sup> Cette expression est utilisée dans l'article d'Emmanuel Blanchard, « La Goutte d'Or, 30 juillet 1955: une émeute au cœur de la métropole coloniale », *Les mots sont importants (lmsi.net)*, publié le 30/07/2013 à <http://lmsi.net/La-Goutte-d-Or-30-juillet-1955>, (consulté le 24/08/2017).

<sup>417</sup> Jean-Claude Toubon, Khelifa Messamah, *Centralité immigrée : le quartier de la Goutte d'or*, Paris : L'Harmattan, 1990.

<sup>418</sup> Eric Hazan, *Une traversée de Paris*, Paris : Éd. du Seuil, 2016, p. 129-130.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

années 1950-1960 lorsqu'elle fut le scénario de violences et d'abus policiers contre des Algériens du quartier qui se retrouvèrent stigmatisés, n'ayant pas suscité l'image de la mauvaise réputation du quartier, mais en ayant plutôt été les victimes<sup>421</sup>. Il explique que durant ces années, la Goutte-d'Or « était perçue comme l'archétype de la misère urbaine extrême et l'épicentre de la délinquance des “classes dangereuses” »<sup>422</sup>. Bien que les « Français musulmans d'Algérie » ne constituaient qu'une minorité, ils furent stigmatisés par la police : ils étaient alors environ 2 000 à vivre à la Goutte d'Or, mais les estimations policières doubleraient cette évaluation<sup>423</sup>.

« L'ensemble du quartier de la Goutte-d'Or abritait 38 000 habitants, dont seulement un millier d'étrangers environ : dans ce quartier en voie de paupérisation et abandonné par une partie des commerçants et des employés qui, jusque dans l'entre-deux guerres, lui conféraient son caractère mélangé, la présence allogène était en effet quasiment réduite à celle des Algériens. D'après les travaux de l'équipe de sociologues ayant mené l'enquête la plus détaillée sur la socio-histoire de ce quartier, les années 1920-1960 furent celles de la « formation d'une enclave ethnique maghrébine » et « dès 1954, il apparaît qu'un territoire algérien [s'était constitué] dans le quartier de la Goutte-d'Or ou toute autre implantation étrangère autre que maghrébine [avait] été progressivement éliminée ». La « centralité immigrée » de ce quartier faisait qu'aux plus de 2 000 « Français musulmans d'Algérie » qui résidaient dans le seul quadrilatère sud s'ajoutaient, en particulier en fin de semaine, les milliers de « coreligionnaires » venus de l'ensemble de la région parisienne. Ils se rendaient à la Goutte-d'Or pour faire des achats, rencontrer d'autres émigrés originaires des mêmes villages ou régions et fréquenter les espaces de sociabilité (« cafés maures », salles communes des hôtels, mais aussi lieux de prostitution) qui donnaient une identité particulière à ces rues connues jusque de l'autre côté de la Méditerranée. »<sup>424</sup>

Emanuel Blanchard remarque qu'« il n'est guère étonnant que la presse contemporaine, en dépit de la forte présence policière à la Goutte-d'Or, n'ait pas hésité à désigner ces rues comme des sortes de “zones de non-droit” abandonnées par les forces de l'ordre ». Le 1<sup>er</sup> août 1955, lors des émeutes dans le quartier, certains titres de la presse laissaient lire des propos tels que « tous les quartiers de Paris ont également le droit à la sécurité » (*L'Aurore*), ou bien « il y a longtemps, déjà, que certaines rues hantées par une pègre apparemment libre de ses mouvements, constituent dans la ville des îlots où l'honnête homme ne saurait être en sécurité. Il est intolérable de penser que dans ces “réduits”-là, la police peut se sentir désarmée et impuissante » (*Le Figaro*).

---

<sup>421</sup> Emmanuel Blanchard, « La Goutte d'Or, 30 juillet 1955. *op. cit.*

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> En 1955, selon un comptage de la préfecture de police, près de 4 000 « Nord-Africains » résidaient dans le quartier de la Goutte-d'Or. Réunion du 18 septembre 1959, APP Ha 65.

<sup>424</sup> Jean-Claude Toubon, Khelifa Messamah, *Centralité immigrée*, dans Emmanuel Blanchard, « La Goutte d'Or, 30 juillet 1955. *op. cit.*

La Goutte-d'Or fait actuellement partie des quartiers les plus denses et les plus pauvres de la ville, et présente les indicateurs de précarité les plus élevés de Paris, avec en 2009, 30% des foyers vivant sous le seuil de pauvreté. Avec une majorité de la population, notamment la jeunesse, en situation d'exclusion, ces quartiers forment des bulles temporelles à l'intérieur d'une ville où le temps avance à une autre vitesse. Complètement isolés, ces quartiers n'ont jamais fait partie des illusions touristiques de la ville ; tout au contraire, on préfère en faire abstraction parce qu'ils s'opposent aux espaces de confort et de projection que recherchent les touristes – ceux de la ville pittoresque aux produits locaux– et contiennent tout au contraire la violence, la misère, le sous-développement, la migration, la précarité et l'exclusion. Le contraste entre les lieux touristiques et ces zones, tel que le décrit Marc Augé, oppose ces deux espaces de représentation : « On pourrait dire que le monde actuel se partage entre deux types d'espaces : les non-lieux refuges (ceux des camps, de la migration, de la fuite) et les non-lieux de l'image (de l'image qui se substitue à l'imagination par le biais des simulacres et des copies)<sup>425</sup> ». Enfin, dans l'idée d'inverser ce système de représentations, depuis quelques années (1999), un vaste chantier s'est mis en place, suivant un programme politique d'intégration des quartiers pauvres ayant pour but de les assimiler à la dynamique économique et politique de la ville, et dans l'idée de renouveler complètement leur physionomie. C'est avec l'intention de documenter ces transformations que j'ai commencé à collecter et à produire des documents dans le but de constituer une archive alors encore sans emploi.

La Tour Eiffel est l'antithèse de l'espace que nous habitons dans la ville. Bien qu'elle soit un repère géographique dans la vie quotidienne des Parisiens, un symbole d'identification culturelle, elle est l'incarnation même de l'immense distance symbolique et culturelle ressentie par les populations de ces quartiers populaires de la ville. Elle appartient à un territoire réservé exclusivement aux touristes qui la visitent<sup>426</sup>. Telle une lumière de surveillance, depuis le 31 décembre 1999 à minuit, un puissant phare a été installé à son sommet. Il illumine un périmètre qui délimite clairement un espace à l'intérieur et un espace à l'extérieur, laissant par conséquent dans l'ombre la banlieue parisienne, aussi stigmatisée que certaines zones du nord-est parisien qu'on assimile à des territoires extérieurs à la ville.

---

<sup>425</sup> Marc Augé, *Le temps en ruines*, « Tourisme et voyage, paysage et écriture », Paris : Galilée, 2003, p. 59.

<sup>426</sup> À une exception près, mais je n'ai pas eu la chance de voir cette performance, Sophie Calle a réalisé une œuvre pour les Parisiens lors de la Nuit Blanche du 5 au 6 octobre 2002. Les spectateurs pouvaient se rendre au sommet de la tour Eiffel pour raconter une histoire qui puisse endormir l'artiste, couchée dans des draps blancs. La Tour Eiffel est devenue lors de cette nuit, la *Chambre avec vue* de l'artiste : Sophie Calle, *Chambre avec vue*, 2003.



Comme si cette lumière du phare de la Tour Eiffel avait mis en évidence ces zones délaissées par la ville. J'ai voulu, à travers la fiction que permet le montage, inclure désormais ces quartiers dans le récit officiel de la ville.



Figure 106 : Carolina Ariza, *Faisceau*, 2004, projection vidéo, 2'40 min.

Cette vidéo, *Faisceau* (2004), se compose de deux séquences vidéo en surimpression. Les deux séquences sont filmées la nuit en plan fixe avec un objectif grand angle. L'une montre le faisceau lumineux vu du sommet de la Tour Eiffel (qui tourne en démarquant un territoire illuminé), l'autre montre une vue panoramique de la périphérie du nord-est parisien. Étant donné qu'il s'agit d'un panneau latéral et non pas d'une vue à 180 degrés, la vidéo doit être projetée pour donner au spectateur la perception du phénomène de rotation panoramique dans l'espace.

Ces deux captures de la ville en surimpression créent un point de vue fictionnel dans lequel le faisceau vient éclairer cette zone d'ombre exclue de la représentation de la ville. Elle est constituée de la partie sud de la Goutte-d'Or « considérée comme un *ghetto* parce que

perçue comme comportant trop de logements sociaux et d'étrangers»<sup>427</sup>. Intégrer ces territoires dans la politique de la ville veut dire déployer des moyens conséquents pour intégrer une population marginale et chercher des solutions aux problèmes sociaux enracinés que les politiques préfèrent différer ou simplement exclure du périmètre de la ville. En essayant d'éclairer ces espaces invisibles de la ville, je cherchais à inverser la cartographie des relations de pouvoir qui laissent en dehors les espaces « non-conformes ». Parallèlement à ce travail, je me suis aventurée dans le territoire de la Goutte-d'Or et ses environs pour me rapprocher du vécu des habitants et enregistrer les témoignages de ceux d'entre eux qui se faisaient expulser. Je prenais aussi de nombreuses photographies d'immeubles en cours de destruction, et je choisissais de mettre en lumière les indices de marginalité que je trouvais sur ce territoire. Si j'ai décidé de réaliser des interventions artistiques éphémères, bien que parfois complètement invisibles, celles-ci m'ont toutefois permis de créer des liens d'appartenance avec ce lieu que j'associais à un territoire d'*exil*.

T.J. Demos définit l'*exil* comme s'il s'agissait d'un état de déplacement du regard qui revient à un changement de perspective et un éloignement bénéfique. L'historien de l'art affirme que si bien l'exil nous éloigne perpétuellement de notre présent, et nous coupe tragiquement de nos plaisirs quotidiens et de nos joies, il permet malgré tout d'établir une certaine distance, nous donnant la possibilité de mieux définir les distorsions et les injustices qui incitent à l'exil. L'écrivain palestinien Edward Saïd, en exil, déclarait à ce sujet: « Notre époque, avec son combat moderne, l'impérialisme et les quasi théologiques ambitions de normes totalitaires, est en effet l'époque des réfugiés, des personnes déplacées, et des migrations massives ». La modernité associée à l'*exil*, d'après T.J. Demos, se caractérise par des dislocations dévastatrices, les effets aliénants du capitalisme et du nationalisme, et le déséquilibre psychique du traumatisme de *l'inquiétante étrangeté (unheimlichkeit)*, tel qu'il s'est défini dans la pensée marxiste et freudienne<sup>428</sup>. Mais l'obscurité de la modernité est intimement liée à des aspects purement politiques, économiques et aussi à des circonstances sociales qui suggèrent, ce que Benjamin met sur le compte du *temps historique*, c'est-à-dire la philosophie d'une temporalité complexe qui nous convertit en perpétuels réfugiés dans « l'éclat fugace » du présent<sup>429</sup>. T.J. Demos établit un autre diagnostic qui corrobore la théorie

---

<sup>427</sup> Marie-Hélène Bacqué, Yankel Fijalkow, « En attendant la gentrification : discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines*, n° 63, 2006, p. 77.

<sup>428</sup> T. J. Demos, « A Genealogy of Art and Migrations », dans *The migrant image : the art and politics of documentary during global crisis*, London : Duke University Press, 2013, p. 1. (T. d. A.)

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 2.

de Benjamin, en définissant l'époque contemporaine comme celle d'une « éternelle itinérance »<sup>430</sup>. Ce à quoi Saïd va répondre en insistant sur le point de vue politique global de notre époque, « l'époque des réfugiés, des personnes déplacées et des migrations massives ». Cette notion identifie la migration à une contre-narration qui présente la figure du XX<sup>e</sup> siècle en dehors de bien connus nationalismes glorieux, des projets politiques utopiques et des progrès technologiques idéalisés; pour ainsi révéler ses failles, ses pertes humaines et le prix à payer à cause de leur indécente fierté<sup>431</sup>. Allant dans ce sens, Demos évoque, dans son ouvrage *The Migrant Image*, certaines œuvres d'artistes tels que Lamia Joreige (*A Journey*, 2008), Mona Hatoum (*Measures of Distance*, 1988) ou Christian Philipp Müller (*Green Border*, 1993) qui, à partir d'expériences contemporaines, interrogent ce terme en privilégiant une multiplicité de formes de mouvement et d'expressions singulières de dislocation. Demos remarque que dans ce contexte, le terme d'*exil* propose davantage une ouverture des possibles qui permet de conceptualiser une forme de vie qui se trouve politiquement et esthétiquement engagée dans une certaine mobilité<sup>432</sup>. Ainsi, l'auteur nous montre quelques intersections naissant de ce contexte politique, et les négociations esthétiques que certains artistes proposent face à cette mobilité géographique. Celles-ci oscillent entre la destruction et la création, elles ont parfois inventé des archives capables de déclencher une conscience historique et qui rejettent les catégories restrictives d'identité et les modes traditionnels d'appartenance<sup>433</sup>.

Dans son article « *La mobilité immobile : exil et dispersion* », Alexandra Galitzine-Loumpet, en se référant aux migrants et aux réfugiés, évoque la ville elle-même comme un espace d'exil et d'errance. Tel un oxymore – un jeu de rhétorique dans lequel on allie deux termes qui semblent se contredire – la ville est un espace dans lequel peuvent coexister des lieux contrastés, qui opposent quiétude et mouvement ; elle ne peut se définir ni comme un espace homogène, ni comme un lieu immobile. Derrière chaque espace de la ville, il y a une zone invisible, il y a des espaces à l'intérieur des espaces, et des interstices dans lesquels se croisent une infinité de lieux aux identités plurielles. « Ces différents lieux se recoupent de multiples manières, se superposent et s'emboîtent, créant un espace tiers, recomposé,

---

<sup>430</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>431</sup> *Ibidem*.

<sup>432</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

construit autour de points de rappels, de places, de liens sociaux, de possibilités<sup>434</sup> ». L'auteur se demande comment nommer ce double espace de la ville diasporique, celui de l'exil, qu'elle choisit d'appeler *exilience*. Ainsi, exil et errance sont associés à une expérience temporelle plutôt que spatiale, Galitzine-Loumpet affirme :

« Habiter l'exil », c'est habiter plusieurs centres dans la durée et non seulement dans le déplacement, c'est privilégier les temporalités. C'est aussi habiter ce que Georges Perec nomme joliment les « laps d'espaces », fissures, hiatus, points de friction, ouvertures sur un autre monde. Dans l'expérience de l'exil, il n'y a pas d'immobilité qui ne soit mobile, pas de mobilité qui n'immobilise ni ne segmente dans un lieu. S'il fallait définir, malgré tout, un lieu de l'exilé, il faudrait donc affirmer : l'exilé habite le multi-lieu.<sup>435</sup>

Galitzine-Loumpet nous invite à penser ce territoire de l'exil comme un lieu qui se compose de plusieurs lieux à la fois, non pas liés à un territoire géographique, mais à un espace temporel de la discontinuité. Il s'agit de parler de ces lieux d'exclusion comme d'espaces de rupture, de lieux de passage, où la construction d'un espace commun et d'une mémoire collective ne peut pas être matérialisée en raison du manque de reconnaissance, de l'exclusion et de la rupture du tissu social. Dans ces quartiers, « l'étranger demeure un corps frontière, à la frontière, radicalement séparé du lien au territoire du commun – un corps suspect dans l'imaginaire national du pays de transit ou d'arrivée – un corps flottant. En étant contraint d'abandonner cette qualité du droit du sol qui fonde la citoyenneté, le « migrant » est transformé en une figure de l'altérité radicale, privative dans son essence même comme en atteste un vocabulaire de l'invasion et de la guerre, et plus encore, des dispositifs spécifiques d'éloignement. En un sens, cette accumulation de connotations dépréciatives insularise en permanence l'exilé – et ne crée aucun pont<sup>436</sup> ».

En effet, ces quartiers ont été tenus à l'écart, même depuis leur intégration à Paris en 1860, et ils sont devenus, avec la vague de migration des dernières années, un parfait symbole du « danger » que représentent les migrants dans les discours politiques qui nourrissent l'imaginaire collectif. Comme on l'a constaté récemment, en conséquence de l'occupation des quartiers de Stalingrad et de la Chapelle, les espaces publics nous ont été confisqués, encerclés par des barrières pour protéger la ville d'une dite « invasion ». À ce titre, nous, les habitants du quartier, avons été au passage privés de l'espace public. Pour éviter toute « invasion étrangère », on a installé des barrières pour empêcher le migrant de s'asseoir, de

---

<sup>434</sup> Alexandra Galitzine-Loumpet, « *La mobilité immobile : exil et dispersion* », disponible à <https://nle.hypotheses.org/4019> (consulté le 18/08/2017).

<sup>435</sup> *Ibidem*.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

développer des relations sociales, de faire une pause. On a réduit les personnes à des individus sans lieux, sans besoins physiologiques ni affectifs, on les force à être continuellement en déplacement, les reléguant à *l'exilience*.

« C'est à ce titre, celui de l'altérité radicale, potentiellement dérangeante et dangereuse, que les trottoirs de Stalingrad ou de La Chapelle à Paris peuvent régulièrement être déguerpis par les forces de l'ordre et nettoyés par une voirie en costume de protection blanc (réminiscence ancienne d'une "souillure" spécifique de l'étranger porteur de la peste) ; grillagés pour être emplis de sapins et de marchés de Noël ; à ce titre encore que le "migrant" qui ne migre plus peut être entravé dans ses fonctions vitales (interdiction de s'asseoir, de se coucher, interdiction de donner de la nourriture); que les "trêves hivernales" sont rompues pour nombre de populations marginalisées. C'est au nom de cette incapacité présumée à trouver place que ce stigmatisme essentialisant de l'étranger devient transmissible aux "issus de l'immigration", demi-citoyens suspects d'une dispersion possible. Le migrant ou l'immigré habiterait la ville à défaut, en dehors de normes présumées – en d'autres termes, les confins de l'habitable : "communautés" factices, lieux sans lieu, espaces sans territoire, entre-soi. »<sup>437</sup>

La ville dans toute sa complexité politique est le lieu d'une recherche infinie qui invite à faire un travail de récupération de la mémoire à partir des archives. Ces espaces d'ombre dans le quartier de la Goutte-d'Or, assimilés aux espaces d'exclusion dans la ville, tels des espaces de marginalité et de discontinuité sont des exemples d'*exilience*, dans le sens donné par Galitzine-Loumpet. Les projets artistiques qui seront cités en parallèle de mes œuvres cherchent à établir une historiographie par le bas à partir d'archives parfois récupérées, parfois constituées par les artistes, à partir d'images, d'archives filmiques, de la presse ou de récits individuels des habitants. Ils proposent à travers l'examen de contextes urbains en souffrance de faire un travail de récupération de la mémoire. La plupart des œuvres qui seront abordées, par le montage de différents documents, donnent un sens de lecture aux images, racontent une histoire qui met en lumière certains événements invisibilisés, et en relèguent d'autres très médiatisés au deuxième plan, qui opèrent dans la mémoire collective comme des écrans de fumée. Dans le but d'inverser le sens logique de la lecture à travers des lieux communs, ces œuvres proposent de raconter l'histoire de façon inédite à travers des lieux en souffrance qui tombent souvent dans l'oubli. Rapprochant l'archive des zones invisibles et pourtant perceptibles de la ville, nous proposerons une lecture de l'histoire à partir de petits événements et d'expériences qui tiennent compte des mémoires individuelles des habitants de la Goutte-d'Or et de ses environs.

---

<sup>437</sup> *Ibidem*.

Paul Valéry propose de considérer attentivement les espaces d'ombre et de lumière dans la création artistique, car l'acte de choisir ou d'éliminer à l'intérieur d'une archive, est déjà en soi un acte de création à part entière. Comme le souligne Jean-Luc Faivre dans *Paul Valéry et le thème de la lumière*, « la lumière n'est [...] pas chez Valéry un ornement, un motif décoratif, mais la matière même de l'œuvre – elle n'est pas artificiellement greffée à la substance poétique : elle en est la sève. Elle est le thème majeur, le principe dynamique, le ressort essentiel de la création.<sup>438</sup> »

Les œuvres que nous évoquerons dans ce chapitre – mes œuvres, celles de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, de Rabih Mroué, de Walil Raad, d'Akram Zaatari, ou encore d'Oscar Muñoz –, s'approprient la matière plastique de l'archive et permettent aux événements mineurs et aux narrations individuelles d'exister. Ces œuvres éclairent de petites histoires à partir de divers outils tels que le collage, le montage, le recours à l'indice et le recadrage afin de souligner des discontinuités présentes dans les narrations officielles de l'histoire.

Au sujet de l'archive, Michel Foucault nous éclaire sur le fait qu'une archive, au singulier, ne peut pas atteindre une quelconque exhaustivité, mais au contraire, qu'elle témoigne d'un jeu de règles qui influe sur le niveau d'éclairage ou d'opacité de certains énoncés. L'archive témoigne donc d'un jeu de pouvoir qui va définir la rémanence de certains événements au détriment d'autres qui seront occultés. Foucault écrit ainsi à ce sujet : « j'appellerai *archive*, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses »<sup>439</sup>. Dans son interprétation de la construction d'une historiographie, celle-ci passe d'abord par l'énonciation d'événements singuliers et par la construction de liens à l'intérieur de l'archive qu'il comprend comme la recomposition d'un certain nombre des fragments :

« L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes ; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les une

---

<sup>438</sup> Jean-Luc Faivre, *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris : Éditions Minard, La Revue des lettres modernes, 1975, p. 12.

<sup>439</sup> Foucault, « Réponse au Cercle d'Epistémologie », in *Cahiers pour l'Analyse. Généalogies des sciences*, n° 9, été 1968, p. 11.

avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur »<sup>440</sup>.

Tels des anthropologues, les artistes dont j'évoquerai les œuvres, sont devant ce vaste chantier des ruines contemporaines qui s'étendent sur les villes du monde, non pas pour faire un inventaire de celles-ci, mais pour déconstruire les liens de domination qui prévalent dans les récits officiels et menacent les petites histoires de demeurer dans l'oubli. Ainsi les œuvres de ces artistes auront-elles une place fondamentale dans l'opération de démontage de l'histoire officielle que nous proposerons ; elles vont participer au travail passionnant réalisé par ces artistes sur la réinvention des archives.

---

<sup>440</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, (1969), Paris : Gallimard, 1996, p. 170.

### 3.1.2. Collecte d'archives dans la Goutte-d'Or

N'étant pas encore familière de ce quartier, je me trouvais face à un territoire inconnu que j'avais choisi d'explorer d'abord en déambulant puis en gardant des traces photographiques. J'ai commencé ce travail d'observation en prenant des photographies d'espaces en transformation ; au fil du temps, en parallèle, j'ai réalisé des petites interventions urbaines qui m'ont permis de tisser un lien avec le quartier. Au bout d'un certain temps, j'avais accumulé beaucoup de matériel de recherche – des photographies, des carnets de bord et des cartographies dans le but de répertorier systématiquement ces transformations. Ensuite, sans trop savoir comment restituer ce matériel, mais convaincue de vouloir garder une mémoire notamment des transformations, j'ai commencé à établir des analogies avec des villes détruites par la guerre ou ayant été témoins du déplacement forcé de leurs populations. En Colombie, la guerre prenait place dans les campagnes, il n'y a jamais eu de bombardement sur les grandes villes ; nous, les habitants de Bogotá, n'avions pas tellement conscience des destructions urbaines telles qu'elles se produisaient au Liban, en Syrie ou au Yémen. En revanche, nous étions constamment témoins d'événements extrêmement violents qui déterminaient notre flux dans la ville – comme les voitures piégées ou les opérations de nettoyage social dans les quartiers populaires. À Bogotá, certaines zones étaient en quelque sorte « interdites » (étant des zones de haute dangerosité), tout comme de nombreuses régions dans le pays qu'il était fortement déconseillé de visiter (aux touristes de la classe moyenne). Nous vivions en étant constamment contraints géographiquement par des frontières qui évoluaient au rythme des informations quotidiennes et des *diras* sur la survenue d'un attentat, d'un massacre, de kidnappings et d'affrontements dans les campagnes. Lorsque nous voulions voyager, ces informations étaient déterminantes et nous rendaient paranoïaques quant aux déplacements dans certaines régions, fortement déconseillés. Et ces zones pouvaient changer du jour au lendemain. De cette façon, nous avons fait abstraction pendant de nombreuses années d'une grande partie de notre territoire, ce qui a conduit vers l'abandon d'une partie importante de notre patrimoine naturel et culturel (comme c'est le cas du site archéologique San Agustín que peu de Colombiens de ma génération connaissent). Mais cette situation a considérablement changé lorsque les négociations pour la démobilisation des guérillas à la Havane ont commencé dans les années 2000, ce qui a conduit au développement d'un flux touristique vers ces régions qui avaient été quasiment confisquées depuis les années 1980.

La guerre en Colombie s'étant concentrée principalement dans les zones rurales, beaucoup d'artistes colombiens ont souhaité voir de leurs propres yeux ce qui se déroulait dans ces



régions. Ils ont ainsi décidé de quitter ces territoires de confort que constituaient la ville et l'atelier pour se rendre dans ces villages à la rencontre des victimes. Ce fut par exemple le cas de Doris Salcedo, qui se rendait sur les lieux des massacres afin de recueillir des témoignages et du matériel mémoriel pour penser ses œuvres. Elle raconte dans un entretien que, pour aller dans les villages touchés par les massacres, il suffisait de prendre son courage et s'y rendre. Salcedo se faisait aider par l'Église ou les ONG, mais elle ne s'est jamais laissée détourner par la peur<sup>441</sup>. Juan Manuel Echavarría, de son côté, a souhaité aller à la rencontre des hommes qui faisaient la guerre, pour comprendre qui étaient ces gens et pourquoi ils avaient choisi de combattre. C'est ainsi qu'il a réalisé des œuvres importantes avec d'anciens combattants de l'armée, des paramilitaires et des guérilleros démobilisés ; il a également créé la *Fondation Puntos de Encuentro* visant à soutenir financièrement ce type d'initiative artistique. Bien que ces territoires leur soient apparus complètement inaccessibles du fait de la violence et de leur géographie, au vu des informations très confuses et très imprécises qui leur étaient disponibles – des rumeurs et des articles de presse –, beaucoup d'artistes se sont immergés dans ces territoires de la violence. D'autres ont choisi d'accéder aux informations à travers de la presse locale et nationale – comme ce fut le cas de Beatriz González – ainsi que par le biais d'associations humanitaires. D'autres, comme Oscar Muñoz ou encore Rosemberg Sandoval, à Cali, n'ont pas eu besoin de se déplacer, car ils ont vu survenir la guerre des cartels qui a peu à peu envahi leur ville, et ont ainsi réagi aux situations de violence dont ils étaient les témoins oculaires. C'est sans doute dû au caractère très nomade et changeant des groupes armés en Colombie, et à l'immensité des territoires dans lesquels ceux-ci se déplaçaient, que les artistes ont eu accès à des situations très divergentes. Comme la violence n'a jamais été circonscrite à un territoire délimité, les artistes ont adopté des méthodes très différentes et ont travaillé dans la plupart des cas de manière individuelle – ce qui ne fut pas le cas des artistes libanais. Ils ont ainsi exploré différents types de mémoires, non seulement celle des victimes et des guérilleros – qui étaient les plus médiatisées en raisons des lois d'amnistie –, mais aussi celle d'autres instigateurs de la violence. Ils nous ont offert, à nous spectateurs, différentes voies d'accès à la mémoire de cette guerre. Si l'on compare la méthode de travail de ces derniers à celle des artistes libanais durant les guerres des années

---

<sup>441</sup> Salcedo se rendait régulièrement dans l'Urabá pour recueillir les matériaux pour la série d'œuvres *Atrabiliarios*. Elle nous explique qu'il y avait là un système de peur intériorisée par les gens : « si l'on veut voir, il faut simplement y aller et les gens sont là. On cherche, et quand on cherche, on trouve. À cette époque de violences terribles à Urabá, j'ai cherché l'Église, j'ai demandé à Monseigneur Duarte Cansino et il m'a dit : "oui, venez et faites !". Cet homme, ils ont fini par l'assassiner à Cali. [...]. Je crois que la division et la polarisation ont beaucoup à voir avec les gens qui ne font rien. Le système fonctionne parce que les gens l'intériorisent. Alors on vous dit : "c'est très dangereux d'aller au Putumayo... C'est très dangereux d'aller à..." » Se référer à l'entretien qui figure dans les annexes, p. 507.

1980 et 1990, on a l'impression que les œuvres des Colombiens ont été portées par une réflexion commune liée à leur contexte, mais on constate que la plupart d'entre eux ont travaillé de façon isolée et individuelle. Dans les conversations que j'ai eues avec les artistes, une sorte de méfiance et de territorialité était perceptible lorsque je les interrogeais sur la réflexion collective sur la construction de la mémoire qu'ils menaient en tant que communauté artistique. C'est sans doute une forme de méfiance et de peur qui n'est pas spécifique à la communauté artistique, mais qui a été causée par la guerre.

L'anthropologue Liliana Buitrago Orjuela constate à propos de la construction de cette mémoire de la guerre que les témoignages ainsi que la construction de la mémoire ne se sont produits que de façon partielle. Ainsi, Buitrago soutient que la présence de tel ou tel récit dans les médias a été déterminée d'abord par l'accès à l'écriture des victimes, mais aussi par la possibilité matérielle de laisser une trace de leur expérience dans un livre ou dans un article. Le fait de pouvoir publier puis de diffuser un texte tenait souvent au statut social des victimes, ce qui fut déterminant dans la production de la littérature de ces années. Buitrago remarque ainsi : « Notons que la plupart des témoignages écrits viennent de personnes issues d'un milieu social aisé [lorsqu'il s'agit des kidnappings], où l'écriture est une pratique habituelle très valorisée. Ces personnes accordent donc de l'importance à la parole et aussi au témoignage écrit, car une publication leur est toujours envisageable. Ils témoignent, car ils ont survécu à la violence, mais aussi car ils possèdent les moyens ou les relations pour se faire entendre. C'est leur chance par rapport aux autres victimes : le fait de retourner "à la vie" et de pouvoir se faire entendre par les médias et par leur milieu social »<sup>442</sup>, tandis que la majorité des victimes n'ont pas la possibilité d'écrire leur témoignage. Buitrago relève dans ce passage le pouvoir conféré par la langue lorsque l'histoire est écrite de façon traditionnelle. La mise à l'écart de la production de témoignages écrits d'une grande partie de la population est renforcée par le fait que plus de la moitié de la population colombienne est considérée encore aujourd'hui comme analphabète fonctionnelle – malgré le fait qu'elle sache lire et écrire, elle est dans l'incapacité de laisser un témoignage par le biais d'un texte écrit. « Les pauvres n'écrivent pas, ou si peu, leur biographie » affirme Arlette Farge dans son livre *Le goût de l'archive*, expliquant ainsi que leur biographie est rarement formulée et souvent retranscrite par d'autres mains<sup>443</sup>. Demeurent par conséquent rares ou inexistantes les témoignages de toute

---

<sup>442</sup> Liliana Buitrago Orjuela, « Colombie : la voix des victimes d'enlèvement », *Amerika*, 3-2010. Disponible à <http://amerika.revues.org/1316> (consulté le 09/08/2017).

<sup>443</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris : Le Seuil, 1989, p. 14.

une partie de la population qui pourraient pourtant contribuer à la construction d'une partie égarée de la mémoire collective.

### 3.1.3. Les ruines : espace de fragmentation et *temps anachronique*

Les démolitions d'immeubles dans les quartiers parisiens de la Goutte d'or et la Chapelle ont commencé un jour en 2006 et ne se sont pas arrêtées depuis. Nous avons appris désormais à vivre entre les bruits des marteaux piqueurs, entourés de poussière, de grues, et nous nous sommes enfin habitués à tous les désagréments causés par ces perpétuelles rénovations. C'est pour cette raison que, entre 2006 et 2009, j'ai décidé d'arpenter les rues de la Goutte-d'Or et du quartier se trouvant entre Stalingrad et la Chapelle. Durant ces déambulations régulières, je photographiais les bâtiments en cours de destruction ; j'étais interpellée par la dépossession des nouvelles constructions et j'ai été très attirée par le potentiel des terrains vagues. Au fil du temps, j'avais accumulé beaucoup de matériel sur ces transformations. Agissant de façon presque anxigène, au début, j'étais simplement mue par l'envie de garder une mémoire de ces transformations. Comme le propose Georges Perec dans ses écrits sur l'observation de la rue, je faisais ce travail sans attente particulière : « observer la rue, de temps en temps, peut être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. [...] noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir »<sup>444</sup>. Ainsi les rues de ces quartiers se sont effectivement présentées à moi avec une infinité de données et de mémoires que je voulais garder, car j'avais conscience qu'il ne resterait que peu de preuves de ces événements transitoires.

La marche, l'observation, la photographie et le carnet de bord sont devenus les outils constitutifs pour l'analyse de ce territoire. Les prises de vue effectuées sur les terrains vagues reflètent assez bien la complexité que je trouvais à appréhender de tels territoires avec un simple appareil photographique. Pensant que la violence qui régnait dans ce territoire n'était pas si éloignée de celle des rues de Bogotá, j'avais adopté une posture aussi discrète que possible, je portais donc avec moi seulement un petit appareil photographique sans aucune valeur, comme si l'immersion dans ce territoire – inconnu pour moi à cette époque – pouvait représenter un danger. Durant ces années, j'ai mis en place des procédures systématiques et répétitives et je me suis appliquée à bien identifier, ranger et classer les images afin de pouvoir les recontextualiser facilement par la suite.

---

<sup>444</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, p. 70.

Les terrains vagues, parmi les différents espaces en transformation, étaient particulièrement intéressants car ils constituaient des espaces interstitiels ; ils apparaissaient comme des témoins des changements et de l'effacement de la mémoire qui se produisaient à court terme. Malgré le fait d'avoir l'air figés dans le temps, je me suis rendu compte en les observant qu'ils constituaient des réceptacles d'innombrables marques latentes et qu'ils accueillait de nombreuses ruines qui pouvaient évoquer la mémoire de ce quartier si marginalisé. Si bien que d'un point de vue historique, la ruine soit considérée comme un témoin du passé, aujourd'hui elle incarnerait plutôt le temps éphémère de la société dans laquelle nous vivons. Michel Makarius l'a souligné dans son ouvrage passionnant sur les *Ruines*, évoquant la ruine d'aujourd'hui comme témoin des catastrophes contemporaines. L'auteur énonce ainsi dans l'introduction de son ouvrage que « depuis le siècle dernier, les ruptures consommées par la modernité et l'accumulation des désastres ont rendu la ruine indissociable de la perception générale de l'histoire. Dégradations et destructions ne concernent pas seulement les restes de bâtiments anciens ; de proche en proche, les ruines désignent la société entière, de telle sorte qu'elles ne témoignent plus du passé, mais du présent <sup>445</sup> ». C'est-à-dire qu'au moment où nous parlons, les événements se présentent déjà comme les ruines d'un présent révolu où la disparition et la catastrophe sont constitutives des événements contemporains, « le présent se donne comme ruine, tandis que la catastrophe devient le paradigme de l'événement <sup>446</sup> ». Les terrains vagues contiennent d'innombrables traces qui viennent nous rappeler la vitesse des changements qui se produisent de nos jours, où tout est voué à disparaître rapidement pour devenir déchet. Loin d'être abandonnés, les terrains vagues sont traversés par une quantité extraordinaire de micro-événements qui se mélangent aux nombreuses ruines des bâtiments détruits ainsi qu'aux morceaux de vieux mobilier ou d'objets ménagers. Appelés à tort *espaces vides* ou *terrains vagues*, il est curieux de voir la quantité d'espèces végétales qui y prolifèrent ainsi que les gens qui les occupent autant le jour que la nuit. Ils constituent de véritables refuges pour les personnes sans-abri et sont largement exploités dans diverses activités par les associations de quartiers. Allant dans ce sens, beaucoup d'associations ont souvent proposé aux élus d'occuper temporairement les terrains vagues pour y aménager des campements d'accueil temporaires durant les vagues migratoires qui sont advenues dans le quartier ces dernières années.

---

<sup>445</sup> Michel Makarius, *Ruines*, Paris : Flammarion, 2004, p. 9.

<sup>446</sup> *Ibidem*.

Les ruines de bâtiments détruits que je trouvais sur ces terrains pouvaient être des carrelages, des morceaux des murs, des bouts de verres, des papiers peints, des déchets..., autant d'éléments qui évoquaient un mélange de temporalités et d'informations difficiles à déceler. J'ai effectué des prises de vues multiples dans l'idée de réaliser une étude méthodique, de capter la majorité de ses détails, pour en effectuer une sorte de reconstitution archéologique. Comme le décrit Marc Augé, je me sentais perdue face à la difficile tâche à laquelle se sont confrontés les anthropologues, dans les années 1970, dans leur inventaire des ruines contemporaines. J'avais l'impression qu'il fallait opérer une identification de ses ruines de la Goutte-d'Or pour essayer, à partir de mon intuition, de parler d'une histoire fragmentée qui était en train de se dérouler dans ces territoires en souffrance auxquels je m'intéressais, et qui présentaient beaucoup de similitudes avec certaines situations en Colombie, au Liban, au Yémen et en Algérie – territoires auxquels je me suis intéressée à la suite de rencontres fondamentales avec des chercheurs travaillant sur ces terrains. Il ne s'agissait pas de constituer un répertoire, mais de trouver une matière pour la création et pour que la réflexion sur l'écriture de la petite histoire puisse s'ancrer. Le problème a ainsi été énoncé par Marc Augé dans son ouvrage *Le temps en ruines* :

« Les anthropologues en sont là aujourd'hui ; devant la vaste friche qui s'étend sur la terre entière, ils sentent bien que l'inventaire des ruines n'est pas une fin en soit et que c'est l'invention qui compte, même si elle est soumise à de terribles pressions et à des effets de domination qui en menacent l'existence. L'humanité n'est pas en ruines, elle est en chantier. Elle appartient encore à l'histoire. Une histoire souvent tragique, toujours inégale, mais irrémédiablement commune. »<sup>447</sup>

Poussée par l'envie de m'immerger dans ces terrains pour en faire une matière de création, j'avais l'impression de naviguer au milieu d'une marée d'informations. Marc Augé note aussi que le spectacle de ces ruines récentes constitue une sorte d'énigme dont on peut pressentir d'emblée l'existence sans en identifier les termes ni en saisir la nature<sup>448</sup>. Effectivement la fragmentation de ces espaces rend difficile la lecture de ces ruines contemporaines ; elles nous mènent vers une explosion des connaissances qui nous mettent face à l'impossibilité de nous servir de celles-ci comme de documents pour écrire notre Histoire. Tout ce que nous pouvions identifier, en dehors des nombreuses interrogations qu'elles ouvrent, c'est qu'elles sont la métaphore même de notre état d'amnésie et qu'elles nous évoquent la nébuleuse intellectuelle que nous éprouvons face à l'Histoire. Comme le note Marc Augé, les ruines aujourd'hui n'intéressent que les archéologues qui s'attardent à les

---

<sup>447</sup> Marc Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 18.

<sup>448</sup> *Ibid*, p. 22.

reconstituer afin d'en faire des sites touristiques ; mais au lieu d'ouvrir un espace de construction, elles annulent toute possibilité de réflexion sur le passé, elles nous invitent à oublier plutôt qu'à essayer de comprendre un espace où les marques sont devenues illisibles.

« Désormais, les ruines murmurent quelque chose qui va bien au-delà de notre condition de mortels. Par la perte de l'unité et de la complétude dont elles sont le symptôme, les ruines réfractent l'image du monde contemporain dont le sens s'est éparpillé en ramifications infinies ; elles figurent implicitement l'effacement du point vers lequel convergeait la marche de l'histoire, ainsi que l'atomisation de l'individu dans sa vie et dans la société. Si les ruines sont toujours les gardiennes du temps, il ne s'agit plus du temps concret tramé par l'histoire dont elles seraient les ultimes témoins, mais d'un temps absolu, pure réminiscence comme la mémoire involontaire qui ravive des instants de l'enfance. Par leur présence, les ruines résisteraient ainsi à l'amnésie que prône l'ère de la consommation et du profit immédiat. Mais entre les ruines que l'on restaure en vue de leur commercialisation touristique et les décombres que l'on déblaye pour gagner du terrain, les vestiges authentiques disparaissent progressivement de notre paysage. Les ruines, ou plutôt leur idée, portent désormais la nostalgie d'elles-mêmes.<sup>449</sup> »

Benjamin dans sa fameuse thèse sur la catastrophe comme événement fondateur de l'Histoire affirme que « tout événement est éclatant, catastrophique »<sup>450</sup>. Face au vide des ruines modernes, il constate qu'« à peine né, le nouveau est détruit » ; alors qu'il vient à peine d'apparaître, le nouveau paysage est déjà en ruine. La ruine ne serait pas vidée de son sens du fait de sa fragmentation, mais elle est née vidée de sens et ne peut rien exprimer de l'histoire : « Non pas que le temps emporte successivement chaque maintenant, chaque présent, chaque temps "plein". Au contraire, chaque présent est "vide", parce que vidé de son sens dès qu'il arrive, parce qu'expulsé de lui-même. La ruine n'est pas l'effet du temps qui passe, le délitement des choses sous l'effet du passage et du polissage du temps. La ruine est l'état même des choses modernes. »<sup>451</sup>

Face à ce constat, et à l'impossibilité de trouver dans la ruine contemporaine autre chose qu'une accumulation illisible de débris, j'ai tenté à travers ces œuvres d'opérer une déconstruction non hiérarchique et non-chronologique de l'histoire. En faisant de la ruine le motif principal de mes travaux, je voulais développer l'idée d'un temps à dimension variable. En ce sens, les recherches sur le *temps anachronique* développées par Didi-Huberman m'ont ouvert une perspective très riche sur la façon dont l'on peut construire l'histoire à partir de données temporelles variables. Dans son ouvrage intitulé *Devant le temps*, Didi-Huberman

---

<sup>449</sup> Michel Makarius, *op. cit.*, p. 8.

<sup>450</sup> Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, (1994), Paris : Le Livre de Poche, 1999, p. 25. Voir aussi Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

<sup>451</sup> *Ibid.* p. 25.

s'interroge sur ce détail jamais abordé des pans colorés sur une fresque de Fra Angelico, la *Madone des Ombres*, réalisée à Florence vers 1435, et dans laquelle il s'attache ainsi à des aspects de l'œuvre que personne n'a jamais traité auparavant. Il se demande alors pourquoi, dans le retable, la Vierge et l'Enfant sont-ils placés dans le même espace que d'autres saints appartenant à des époques différentes. Dans cet ouvrage, l'image est pensée comme une mémoire, c'est-à-dire comme un montage de temporalités et de registres temporels hétéroclites. Dans la dimension mémorielle de l'œuvre, plusieurs temporalités passées se mêlent, ce qui voue l'œuvre à faire montre d'un anachronisme interne discordant. Didi-Huberman soutient que l'image est anachronique parce qu'elle n'est pas révélatrice d'une temporalité contemporaine, mais qu'elle combine plusieurs strates temporelles en même temps qu'elle transmet un temps mouvant et instable. L'auteur affirme que, si la fresque de Fra Angelico est anachronique, ce n'est pas parce qu'elle contemple un passé en désuétude, mais parce qu'elle expose la coexistence de temps différents, ouverts les uns sur les autres ; elle réveille ainsi dans la mémoire des étincelles du passé que l'auteur appelle *survivances*<sup>452</sup>.

Si nous réfléchissons à cette idée qu'au sein d'une même œuvre puissent s'articuler différentes strates temporelles, comme l'analyse Didi-Huberman, il est évident que celles-ci ne s'offrent pas à tous les spectateurs avec le même degré d'intensité. Certains aspects seront soulevés à différentes époques avec différents degrés d'intensité, d'autres demeureront inexplorés, et, comme s'ils étaient restés en silence dans une forme d'arrêt temporel, ils pourraient se révéler soudainement à nos yeux. « Nous pouvons nous demander comment cette présence de strates mémorielles qui restent en marge de la visibilité, en marge des commentaires majoritaires, et que cultivent pourtant certains artistes, et déterminent certaines pratiques sociales? <sup>453</sup> ». C'est ainsi que l'on se met à élucider les aspects latents d'une œuvre, comme Didi-Huberman le fait lorsqu'il se met à réfléchir aux pans colorés de la fresque de Fra Angelico. Il s'engage ainsi à établir le montage mémoriel des images qui se trouvent sur les pans colorés et s'interroge sur ce qu'ils donnent à voir.

---

<sup>452</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, 2000. Voir aussi Claire Paulian, *L'anachronisme pas tout à fait contrôlé de Georges Didi-Huberman*, Texte publié à l'occasion du séminaire « Anachronies - textes anciens et théories modernes », Séance 1 (07 octobre 2011), [fabula.org](http://www.fabula.org), La recherche en littérature. Texte publié le 4/11/2012. Disponible à [http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme\\_de\\_Didi-Huberman](http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_de_Didi-Huberman) (consulté le 23/08/2017).

<sup>453</sup> Claire Paulian, « *L'anachronisme pas tout à fait contrôlé de Georges Didi-Huberman ou "L'histoire n'est pas une science"* », Contribution à la séance inaugurale du Séminaire Anachronies, ENS Ulm, 7 octobre 2011, Notes publiées dans l'Atelier Fabula, [fabula.org](http://www.fabula.org), La recherche en littérature. Texte publié le 4 novembre 2012. Disponible à [http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme\\_de\\_Didi-Huberman](http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_de_Didi-Huberman) (consulté le 23/08/2017).



Nicole Loraux dans son article « Éloge de l'anachronisme en histoire » souligne que le problème de l'anachronisme est avant tout d'ordre philosophique, car le travail de l'historien – dans notre cas de l'artiste-historien – n'évoque pas pour autant l'intuition ni le hasard, mais qu'il s'agit pour lui, par la révélation de ces strates mémorielles invisibles, d'être en mesure de recréer des outils historiographiques tout en réinventant une méthodologie en faisant usage de l'intuition et de l'expérimentation :

« Voilà donc proposée une “levée du tabou historien de l'anachronisme” et, par conséquent, une porte ouverte à “sa pratique contrôlée”. Audace cohérente. Mais audace difficile à légiférer – faire de l'histoire, serait-ce donc une question de tact? (...) L'extrême difficulté où se trouve l'historien pour définir dans l'usage de ses modèles de temps les “précautions”, les “prescriptions” ou les “contrôles” à adopter, cette difficulté n'est pas seulement d'ordre méthodologique. (...) Ou plutôt la difficulté méthodologique ne semble pas pouvoir (...) se résoudre à l'intérieur d'elle-même, par exemple sous la forme d'un régime de choses à faire ou ne pas faire pour garder le bon anachronisme et rejeter le mauvais. “C'est l'idée même de l'anachronisme comme erreur sur le temps qui doit être déconstruite”. »<sup>454</sup>

Il s'agit d'un temps à l'intérieur du temps des historiens, d'un temps que Rancière a baptisé « achronie », qui invite à une expérimentation du temps en dehors des contraintes que l'Histoire a imposées au temps en le reliant au passé. Un temps qu'il faudrait « postuler, ne serait-ce que pour donner un statut à tout ce qui, dans une époque, se pense avant elle, sur le mode de l'anticipation<sup>455</sup> ». Ainsi, la ruine contemporaine, n'ayant pas de liaison avec le passé, nous servira pour ouvrir des perspectives d'avenir sur l'histoire. La ruine, pensée comme une survivance, comme un signe latent qui permet de reconnecter les différentes strates temporelles, permettra de bâtir une réflexion sur la reconstruction de la mémoire. « La vue des ruines nous fait fugitivement pressentir l'existence d'un temps qui n'est pas celui dont parlent les manuels d'histoire ou que les restaurations cherchent à ressusciter. C'est un temps *pur*, non datable, absent [...] de notre monde violent dont les décombres n'ont plus le temps de devenir des ruines. Un temps perdu qu'il arrive à l'art de retrouver. »<sup>456</sup>

En travaillant depuis une quinzaine d'années à partir de maisons coloniales détruites du centre ville de Bogotá, en réaction à la construction massive des tours d'habitations, Leyla Cárdenas (Bogotá, 1975) aborde l'idée d'un temps tridimensionnel qu'elle élabore à travers

---

<sup>454</sup> Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n°6, 1996, pp. 67-68. Cité dans *op. cit.*, Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, pp. 33-34. Voir aussi Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire ». Dans *Espaces Temps*, 87-88, 2005. Disponible à [http://www.persee.fr/doc/espat\\_0339-3267\\_2005\\_num\\_87\\_1\\_4369](http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4369) (consulté le 23/08/2017).

<sup>455</sup> Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *op. cit.*

<sup>456</sup> Marc Augé, *Le temps en ruines*, *op. cit.*, p. 9.

différents espaces. Certaines théories de la relativité ont développé l'idée du temps à trois dimensions pour affirmer la nécessité de rajouter des dimensions cachées au temps qui nous seraient inaccessibles<sup>457</sup>. Leyla Cárdenas, à travers des fragments du revêtement de murs, qu'elle extrait sur les chantiers de démolition, recompose leur nature dans l'espace d'exposition pour souligner les tensions sociales et politiques propres à ces zones de marginalité en voie de disparition dans les grandes villes. D'un point de vue historiciste, l'objet ruine est une figure du fragment, une allégorie du temps qui mêle savoir et imaginaire. Comme l'écrit Michel Makarius, il y a une différence entre la ruine ancienne et la ruine contemporaine, « élevée au rang de genre, la ruine traverse l'histoire de la peinture, de l'architecture et de l'art des jardins depuis la Renaissance »<sup>458</sup>. Durant la Renaissance, lorsque la perspective est intégrée dans les compositions picturales, les artistes s'en emparent pour proposer, à travers la ruine, un ensemble de temporalités, comme un temps anachronique dans lequel on peut lire au premier plan, le présent, et dans le fond, le passé qui se trouve représenté par des images de ruines. « Mais le questionnement temporel qu'elle inspire resurgit de façon exacerbée dans l'art contemporain, car le débat sur les ruines s'est déplacé au 20e siècle du plan esthétique au plan politique ».<sup>459</sup>

La ruine contemporaine devenue débris ne permet pas en soi d'aborder une écriture de l'histoire, mais permet l'évocation de la disparition de la mémoire et ce cycle accéléré des changements touchant les choses : objets, voitures et maisons devenus complètement éphémères. « Ce qui nous retient dans le spectacle en ruines, même quand l'érudition prétend

---

<sup>457</sup> Différents chercheurs tels que Bernard Guy ou Alain Berthoz ont abordé la notion du "temps tridimensionnel" non pas à partir d'un aspect physique, mais à partir des paramètres mathématiques qui donnent une idée complètement différente de l'espace. Ces chercheurs soutiennent qu'il faut rajouter aux dimensions habituelles, deux dimensions occultes qui restent encore inaccessibles. Ces paramètres changent complètement notre conception du temps sans pourtant rajouter de dimension physique à notre représentation du monde (Guy, 2004). Ils soutiennent qu'il faut délier les représentations du temps et de l'espace qui se retrouvent souvent réunies sans possibilité d'être dissociées. Concernant le temps, on peut le comprendre comme associé à un mouvement dans l'espace d'un mobile de référence dont les trois coordonnées dans l'espace permettent de définir la mesure du temps (Guy, 2004). À partir de ce point de vue, on peut penser le temps de façon pragmatique en relation à la position du soleil ou à celle d'un photon dans une horloge atomique. Concernant l'espace, leur position aurait une incidence sur la théorie de la relativité car ils proposent de temporaliser l'espace tel que le font les sciences cognitives en liant d'une extrémité à l'autre leur amplitude. Cette proposition permet de donner un sens à l'espace (Berthoz, 1997). Selon le point de vue de ces chercheurs, il existe, sur le temps, l'espace et le mouvement, des aspects non résolus et une possibilité que les notions d'incomplétude et d'incertitude puissent y être associées, comme dans la mécanique quantique (Guy, 2010). Pour plus d'information sur *Le temps tridimensionnel* voir : Bernard Guy, *L'éclair et le tonnerre, promenades entre l'espace et le temps ; à propos de la théorie de la relativité*, Editions E.P.U., 2004, Paris ; Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, 1997 ; Bernard Guy, *Contradictions dans la pensée de l'espace, du temps et du mouvement*, dans Bernard Guy (éd.), Actes des ateliers sur la contradiction, École Nationale Supérieure des mines de Saint-Etienne, mars 2009, Transvalor, Presses des Mines, 2010, pp. 85-92.

<sup>458</sup> Michel Makarius, *Ruines*, op. cit., p. 177.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

leur faire dire l'histoire, ou quand l'artifice d'une mise en son et lumière les transforme en spectacle, c'est leur aptitude à faire sentir le temps sans résumer l'histoire ni l'achever dans l'illusion du savoir ou de la beauté, à prendre la forme d'une œuvre d'art, d'un souvenir sans passé <sup>460</sup>». Marc Augé affirme que « l'histoire à venir ne produira plus de ruines, car elle n'en aura pas le temps. Sur les décombres nés des affrontements qu'elle ne manquera pas de susciter, des chantiers néanmoins s'ouvriront, et avec eux, se révélera une chance de bâtir autre chose, « de retrouver le sens du temps et au-delà, peut-être, la conscience de l'histoire »<sup>461</sup>.

Ainsi, le langage de l'art peut réinjecter à la ruine contemporaine des possibilités pour redéfinir son sens. Il pourra aussi replacer la ruine au centre de cette destruction, et trouver dans la catastrophe et dans l'amnésie une forme de renaissance. En ce sens, Deleuze et Guattari affirment : « L'art devrait permettre de regarder au-delà des choses et le visible n'être que le support de l'invisible, l'émanation du secret divin. Voilà pourquoi il faut continuer à peindre, après la barbarie, l'horreur et la catastrophe. Il n'y aura jamais de catastrophe finale tant qu'il y aura des peintres et des poètes à l'œuvre, travaillant pour que le monde ne se défasse pas complètement. Si le monde écoutait l'art, peut-être pourrait-il, lui aussi, survivre à ses ruines. »<sup>462</sup> Par exemple, le travail d'Anselm Kiefer, toujours habité par les grandes catastrophes de l'humanité demeure une preuve de résilience : « Le peintre passe par une catastrophe, ou par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition. »<sup>463</sup>

Ne comptant pas avec les moyens de produire une image aérienne pouvant rendre compte de la globalité de chaque terrain vague, j'ai opté pour des prises de vue morcelées en patchwork, réalisées selon des points de vue différents. Ces rassemblements d'images provoquaient des effets de perspective tronquée, que j'assimilais aux différents points de vue qui se présentent à nous lorsque nous décidons d'apporter un regard sur l'histoire, jamais envisageable à partir d'un seul et unique point de vue, mais à partir d'une infinité de perspectives et d'anachronismes.

---

<sup>460</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>461</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p. 133.

<sup>462</sup> Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 191. Dans Michel Makarius, *Ruines, op. cit.* p. 216.

<sup>463</sup> Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Ibid*, p. 191, cité dans Michel Makarius, *Ruines, op. cit.*, p. 216.



Figure 107 : Carolina Ariza, Sans titre (Deux vues du terrain vague à l'angle de la rue Marcadet et la rue Emile Duployé), 2007.



Figure 108 : Carolina Ariza, Sans titre (Terrain vague), 54 rue Myrha, 2007.

Lorsque j'eus accumulé un certain nombre de clichés, le plus frappant fut de voir la capacité qu'avaient ces images à évoquer d'autres contextes géographiques. Elles se sont présentées comme des allégories capables de renvoyer à des situations de chaos liées à la guerre et dont les œuvres nous serviront de point d'appui pour réfléchir à de nouvelles formes d'écriture de l'histoire à partir de méthodologies réinventées et ancrées dans l'expérience singulière de l'art.

Dans la célèbre thèse de W. Benjamin à propos de Baudelaire, celui-ci affirme que la figure du flâneur constitue par excellence la figure de l'errance, sorte d'interstice humain dans l'espace qui déjoue toute forme d'ordre. Le flâneur n'est pas un simple passant. Il désigne une expérience singulière et singularisante de l'espace, jonglant entre un goût pour le détail, le particulier, le vestige d'un passé révolu et regardé avec mélancolie, et une attitude d'émerveillement vis-à-vis des « fantasmagories modernes ». Dans ses textes sur les passages parisiens et dans sa biographie intellectuelle de Baudelaire, W. Benjamin donne des lettres de noblesse intellectuelle à une expérience de l'espace de l'ordre de l'*errare*, du « se perdre ». Si une telle expérience était demeurée chez Baudelaire de l'ordre de l'*aesthesis* (l'esthétisation

des bas-fonds), avec Benjamin, elle devient une forme de connaissance parmi d'autres, que l'auteur comparera plus tard à la sociologie de la mémoire et à l'écriture de l'histoire<sup>464</sup>.

Ainsi, errer c'est aller à l'aventure, sans destination précise, produire des documents sans objectif, les ranger, les classer et les déclasser, les comparer ; se rendre compte à un moment que ceux-ci sont des témoignages primordiaux à produire, et plus tard, penser qu'ils sont vides de sens et qu'il sera inutile de s'en servir. « L'archive impose très vite une étonnante contradiction ; en même temps qu'elle envahit et immerge, elle renvoie, par sa démesure, à la solitude<sup>465</sup> ». Au premier abord, ces documents nous déstabilisent et nous donnent en quelque sorte le vertige de la connaissance ; mais, au fil du temps, nous nous rendons compte qu'ils sont là pour nous donner un cadre, un chemin, un sens de lecture modeste qui peut être modifié et réinterprété à tout moment.

---

<sup>464</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, « Le flâneur », Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1994, p. 55-98.

<sup>465</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris : Le Seuil, 1989, p. 21.

### 3.1.4. Cartographier le territoire de la destruction (œuvre de Carolina Ariza)

« Sous les cartes et en leur dessous, ce sont des mouvements qui se lisent, car la grille, comme un tableau de Piet Mondrian, dénote moins une forme qu'un rythme. Dans ce jeu, les couleurs sont aussi dynamiques que les lignes. Les vibrations chromatiques y traduisent le monde en termes d'énergies et de transformations possibles. Par-delà ses frontières, la carte devient alors affaire de climat, de végétations, de ressource minière ou pétrolière, la plasticité des terrains s'ajoutant à celle des territoires, la géopolitique empruntant à la géologie. »

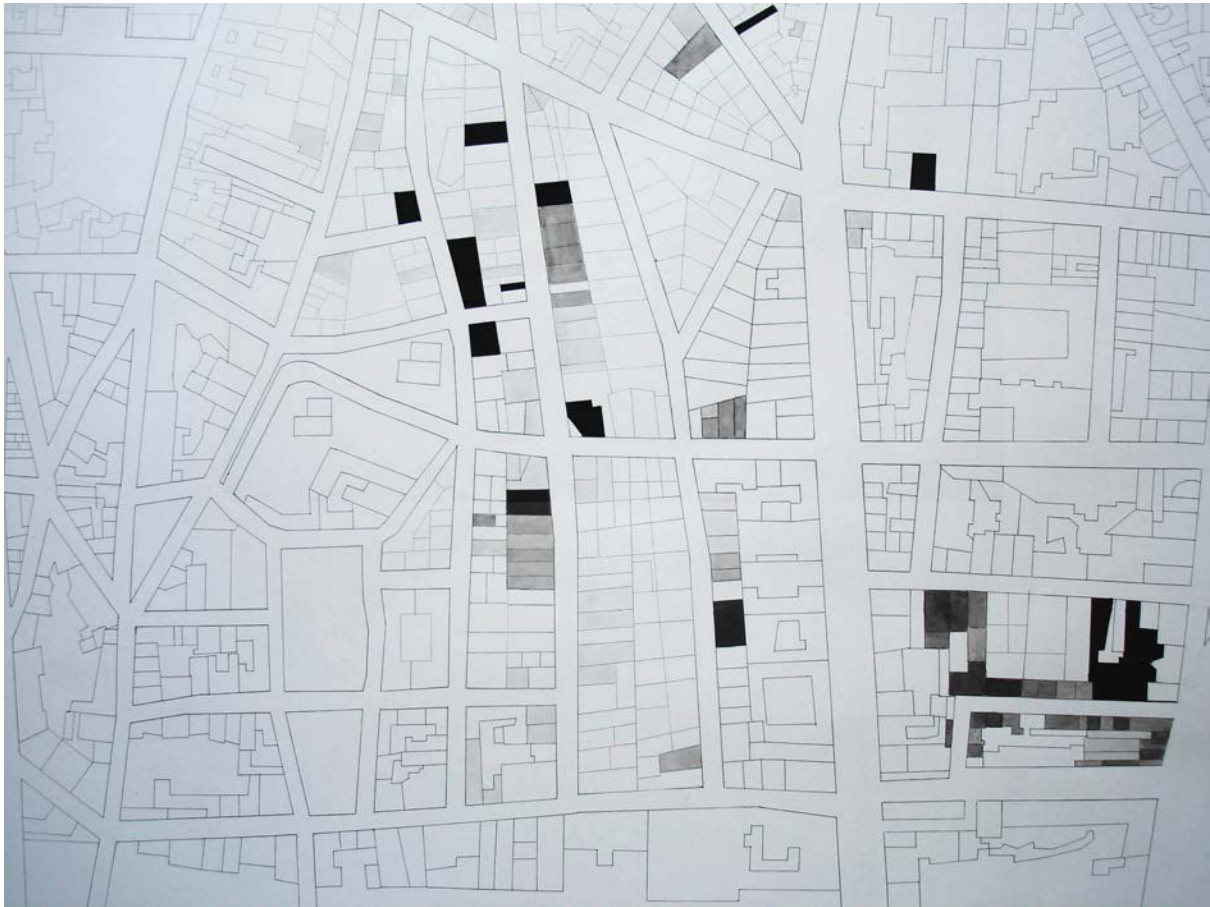
Denis Gielen, (*Atlas. De l'art contemporain à l'usage de tous*), 2007.<sup>466</sup>

Un territoire en cours de destruction est par nature chaotique et difficile à cartographier, car cette destruction produit des changements dans sa topologie, induisant un trouble de l'orientation. La première étape de mon travail a consisté à mettre en place des outils de recherche pour enregistrer les changements quotidiens ; dans ce but, j'ai entrepris la réalisation de cartographies de différentes zones en chantier qui me permettaient de repérer les espaces et noter progressivement leur évolution par des codes de couleur entre le noir, le gris et le blanc. Avec les tonalités des gris clairs, je représentais d'abord les terrains vagues, avec des gris plus foncés les immeubles destinés à être détruits, et en noir les immeubles en construction. Le dessin, comme technique, a été fondamental dans ce travail, car il a introduit la possibilité d'élaborer une œuvre dans un temps dilaté. Le fait de pouvoir retoucher et modifier les cartographies me permettait de conceptualiser autrement l'espace que je regardais, non pas comme une matière figée, mais au contraire comme une matière mouvante qui se remodelait au rythme des destructions et des constructions. Au fur et mesure que les travaux avançaient, j'actualisais systématiquement les cartes en retouchant les couleurs en fonction de l'avancée des chantiers. Ces cartographies ont constitué une première approche du territoire, j'ai ensuite commencé à classer les photos que j'avais prises et décliner ce matériel pour en faire trois œuvres : les *Cartographies* (2007-2008), les *Images en tas*, (2006-2008), et les *Recadrages N° 2 et N°3* (2008), que je vais détailler tout au long de ce chapitre. Au fil des années, le quartier s'est beaucoup neutralisé pour ressembler au reste des quartiers parisiens ; la population a changé et les immeubles anciens abattus ont été remplacés par des constructions éphémères, dépourvues de vie et d'intérêt à mes yeux. C'est ainsi qu'au bout de quelques années passées à regarder pousser des immeubles similaires sans intérêt architectural, à se rendre compte que la population africaine se faisait expulser, que je me suis

---

<sup>466</sup> Denis Gielen (dir.), *Atlas. De l'art contemporain à l'usage de tous*, Tournai : Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 2007.

peu à peu désintéressée de ce qui se passait dans le quartier et que j'ai abandonné ces observations.







-  Terrains vagues, immeubles prévus pour la démolition
-  Travaux commencés
-  Travaux avancés
-  Travaux finis

Figure 109 : Carolina Ariza, *Cartographie n°1, (La Goutte-d'Or)*, 2007-2008, 96 x 82 cm, dessin sur papier au stylo à l'encre de chine.



### 3.1.5. Recadrages : extractions (œuvres Carolina Ariza)

Pendant mes excursions dans le quartier de la Goutte-d'Or, j'ai accumulé de nombreuses prises de vues, mais j'ai rapidement compris que ces images étaient peu parlantes, car elles étaient répétitives, et qu'il serait plus intéressant de construire une réflexion en laissant ces images au second plan. C'est pourquoi je les ai exposées comme des documents de recherche qui évoquaient le sentiment de désorientation que j'éprouvais lorsque je tentais de les classer ou de tisser un récit avec elles. Comme elles se ressemblaient entre elles, et que j'avais du mal à retrouver leurs référents d'origine, j'ai décidé d'établir un classement en trois groupes correspondant aux différents stades de l'évolution des travaux : les terrains vagues, les chantiers, puis les nouvelles constructions. J'aurais pu conserver un ordre chronologique, mais j'ai plutôt choisi de les classer par ressemblance. Chaque groupe comprenait des images similaires, mais en regardant en détails chaque accumulation, on distinguait des différences entre les couleurs, les formes et les matières.

L'œuvre *Images en tas* (2006-2008), que je développerais dans le chapitre *Réinvention d'une archive : histoire fragmentée* (p.356), témoigne d'une frénésie d'accumulation des images. Je voulais suivre de près les changements sans laisser échapper aucune étape. C'est pour cette raison que lors de mes déambulations, j'ai tenu un journal de bord du quartier qui se déployait à travers ces nombreuses images. Comme prise au piège, je photographiais tout ce qui attirait mon regard et les photos, comme des tas des ruines ressemblantes, je les ai présenté en tas de telle sorte que les images devenaient méconnaissables. Dans le tas d'images, celles-ci se recouvraient les unes les autres de façon aléatoire, et enfin s'annulaient les unes les autres pour laisser voir que leurs détails devenaient redondants. L'œuvre exprime ainsi un état de confusion que j'ai éprouvé lors de mes déambulations ainsi que toute la frustration ressentie face à ces images de transformations irréversibles, « au plaisir physique de la trace retrouvée succède le doute mêlé à l'impuissance de ne savoir qu'en faire<sup>467</sup> ».

Le sentiment de désolation devant l'accumulation de ces innombrables images m'a conduit à m'interroger sur la possibilité des images à faire émerger la mémoire. Parfois, lorsqu'il m'arrivait de rester longtemps sur un terrain vague, je prenais des photos ; je le parcourais en prenant des notes ; j'écoutais les bruits extérieurs et je finissais par me sentir très familière de ces lieux. C'est dans ce climat propice à l'introspection et à la réflexion – car

---

<sup>467</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit. p. 19.

à l'intérieur des terrains vagues, on avait une légère l'impression d'isolement comme si on se trouvait à la campagne – que j'ai commencé à réaliser de petites interventions *in situ* dont sont issus les *Recadrages*.

Mon intention était de déplacer le regard que j'avais porté dans un premier temps, pour traduire mon expérience de ce contexte. Il s'agissait d'exprimer la violence que je percevais en m'éloignant des images documentaires pour rendre compte différemment de la violence et de la désolation qui se dégageaient. Jouant le rôle d'un archéologue à la recherche des preuves du passé, j'ai extrait de petits morceaux, comme des échantillons, à plusieurs endroits des terrains. L'idée dans ces œuvres était d'évoquer de façon transversale toute l'histoire des terrains vagues, de les regarder comme des pièces pouvant dévoiler une infinité des traces latentes telles des couches géologiques. Ces œuvres constituaient des indices poétiques pouvant ouvrir la discussion sur les problématiques sociologiques ainsi que sur les problèmes de marginalité et d'exclusion de ce quartier. Ces œuvres témoignaient de mon passage éphémère dans les terrains vagues ; *Recadrages n° 2* et *Recadrages n°3* découlaient les unes des autres : les premières étaient la preuve photographique de l'action laissée au moment de l'extraction, des photographies des morceaux manquants, et les secondes étaient des extractions rectangulaires enlevées des terrains, des espace sculpturaux vivants extrêmement fragiles et changeants. Comme il s'agissait d'actions éphémères non destinées à être réalisées devant un public, les photographies permettaient en ce sens de garder une trace de ces actions. Elles étaient la preuve de mon intervention dans ces terrains vagues qui paraissaient immuables, laissés à l'abandon et oubliés.

Il a été important pour moi de prendre une distance avec les photographies de chantiers qui ont constitué la première étape de mes recherches documentaires, car je ne savais pas quelle position adopter ni comment les exploiter. Ainsi que l'exprime Arlette Farge, au sujet des archives qui ont servi de base à ses recherches sur les faits judiciaires au XVIII<sup>e</sup>, il y avait « un kaléidoscope de rencontres possibles », trop de chemins à explorer, et pour cette raison j'ai décidé de les approcher en développant une expérience singulière du lieu, dans laquelle les archives devenaient des repères dans l'espace. Arlette Farge dit de sa rencontre avec les archives qu'elle a consultées que la première image qui lui était venue pour décrire leur matérialité était liée à la mer : « Parce que démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations. La comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite ; celui qui travaille en archives se surprend souvent à

évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade... la mer est au rendez-vous<sup>468</sup> ». L'historienne s'exprime ainsi dans un entretien :

« Les premières images qui me sont venues pour décrire les archives étaient en effet liées à la mer. Elles traduisaient l'impression d'être face à un flot ou à un flux de documents qui jusque-là n'avaient jamais été répertoriés, ni même découverts, puisque la plupart d'entre eux n'avaient tout simplement jamais été ouverts ; ils reposaient en paix et, en m'y intéressant, j'ai peut-être perturbé leur tranquillité. (...) Les découvrir était comme une sorte de plongée, d'immersion dans un infini.<sup>469</sup> »

Bien qu'à l'époque je ne connaissais pas encore le travail d'historienne d'Arlette Farge, son approche théorique fut très intéressante à explorer a posteriori, car elle m'a ouvert un accès transversal à l'interprétation du matériel d'archive. Farge s'intéresse à des éléments insignifiants, proches de ceux que je voulais mettre en relief dans mes œuvres (comme les petits papiers, les petites ordures, les traces de peinture et de papier peint sur des fragments de murs). Ces éléments restés dans les marges et apparemment insignifiants dont l'historienne va se servir pour donner un autre sens de lecture aux archives. Elle va ainsi proposer une nouvelle articulation et une construction de l'histoire à travers ce qui fait écart. En s'intéressant aux annotations laissées dans les « espaces blancs », Farge va intégrer les individus en prenant part au courant de la micro storia : il ne s'agit pas de faire une histoire totale tournée vers la longue durée et les fonctionnements macrostructurels de la société, mais plutôt de se pencher sur l'anecdote, le récit, et sur ce que Carlo Ginzburg appelle « le paradigme de l'indice »<sup>470</sup>.

---

<sup>468</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>469</sup> Christophe Gallois, « Faibles intensités, Entretien avec Arlette Farge », dans *L'image papillon*, Christophe Gallois (commissaire), cat. exp., Mudam Luxembourg, p. 165.

<sup>470</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le débat*, nov. 1980, p. 3-44.



Figure 110 : Carolina Ariza, *Recadrage n° 2*, 2007, trois photographies numériques, 41 x 30 cm.



Figure 111 : Carolina Ariza, *Recadrage n° 3*, 2007, trois extractions d'un terrain vague, 25 x 20, 23 x 18, 21 x 21 cm.

Ces deux oeuvres ont été effectuées sur un terrain vague qui se situait à l'angle des rues Marcadet et Emile Duployé, au nord-est de la Goutte-d'Or. Il s'agissait d'un très grand terrain disparu déjà depuis quelques années en 2005. Les photographies, *Recadrages n° 2*, montrent des parcelles du terrain vague prises en contre-plongée et sur lesquelles un morceau est manquant. Les trous laissés – carrés ou rectangulaires – sont des sortes de carottages retirés avec précision. Ces photographies fonctionnent comme des documents de recherche et d'analyse – tels que ceux produits par un archéologue. C'est pour cette raison que j'ai choisi de les présenter sur des tables, comme s'ils constituaient des documents processuels.

Le trou associé au vide pose aussi un problème d'ordre philosophique, car il représente la recherche de la profondeur, l'existence d'un espace au-delà de l'espace matériel. Lorsqu'un objet n'est plus là, qu'on perçoit les traces de son enlèvement, naturellement, on essaie de se le remémorer. On essaie de le décrire en pensant à ses caractéristiques, et dans cet exercice il prend une toute autre matérialité : il se révèle en tant qu'image mentale. En ce sens, on pourrait aussi évoquer la métaphore du « trou noir » qui est, en astrophysique, le stade final de l'évolution d'une étoile. Un « trou noir » ne peut se révéler que grâce à une lumière qu'il aura eu la propriété d'absorber dans sa totalité. Les trous laissés par les extractions induisent cette sorte de contradiction, et curieusement, telles des images latentes, ils mettent en lumière l'espace qui leur est manquant.

Dans la deuxième œuvre, *Recadrage n° 3*, le spectateur découvre les morceaux de terrains. De dimensions régulières, ces extractions ont été choisies parce qu'elles contenaient des traces du passage du temps et de l'histoire du lieu. Comme des sédiments, on perçoit des mauvaises herbes, des bouts de papier peint, de briques cassées, des capsules, des bouts de bois appartenant à un meuble ou à un objet, des objets rouillés : de tous petits signes et dépôts qui donnent des indices sur la vie du lieu. Les *Recadrages n° 3* constituent des sortes de tableaux miniatures qui représentent la réalité réduite des terrains vagues.

Les terrains vagues, dans leur potentiel de transformation, possèdent des caractéristiques très particulières, comme une identité propre. Ils n'opèrent pas comme des lieux de passage, mais plutôt comme des lieux en latence, des espaces interstitiels au sein desquels il se passe des choses durant un laps de temps déterminé. En général, leur cycle de vie à Paris ne dépasse pas une année. C'est le temps nécessaire pour que les chantiers de construction débutent et quelques mois plus tard donnent naissance à des immeubles lisses et indéfinissables,

dépourvus de relations sociales. Par son approche anthropologique Marc Augé nous éclaire sur les non-lieux – dont ces nouvelles constructions font partie – en les définissant comme « des espaces mono-fonctionnels et cloisonnés, caractérisés par une circulation ininterrompue et “in fine” peu propices aux relations sociales »<sup>471</sup>, tels que c’est le cas pour la plupart de ces bâtiments. Augé renvoie le *non-lieu*, dans le contexte de la postmodernité, à un espace grammatical dans lequel il manquerait d’embrayeurs<sup>472</sup> qui puissent indiquer le sens des phrases. Ainsi « l’espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c’est-à-dire quand il est saisi dans l’ambiguïté d’une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l’acte d’un présent, et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs... »<sup>473</sup>. Un immeuble arraché devenu terrain vague est effectivement la métaphore d’une rupture grammaticale dans laquelle seraient brisés les liens d’affectivité et les relations de proximité. Ces nouveaux bâtiments apparaissent comme des constructions vides et éphémères qui se dénotent dans le paysage urbain.

Si le statut éphémère du terrain vague, désaffecté et déserté, fait naturellement de lui un lieu à partir duquel l’avenir se projette, il lui confère aussi une valeur archéologique et sociologique en raison des traces fragiles qu’il conserve. En ce sens, le terrain vague agit comme une frontière temporelle, un territoire qui parle à la fois du passé et de l’avenir. Il est le théâtre d’un changement, d’une mutation qui efface la trace des anciens habitants.

La frontière est une ligne imaginaire qui contrôle le flux. Malgré les barrières qui séparent le terrain vague de la rue, le fait qu’il semble n’appartenir à personne donne la fausse impression qu’il s’agit d’un espace public alors même qu’il se trouve être régi par la loi des biens privés, c’est-à-dire qu’il est dès lors inviolable et infranchissable. Il représente ainsi une zone indéfinissable entre le public et le privé. Faisant l’objet d’une constante redéfinition entre deux statuts juridiques, il se rapproche de ce que certains chercheurs tentent de définir comme *espaces équivoques*. Il s’agit d’espaces urbains ambigus qui échappent à une approche classique de cette dichotomie entre espace privé et espace public. À ce sujet Christophe-Hubert Joncas nous éclaire dans son article *Les espaces équivoques : notion et perspectives*, sur le fait que, comme il est courant dans de nombreuses villes, il existe des friches et des

---

<sup>471</sup> Michel de Certeau, *L’invention du quotidien, I, Ars de faire*, Gallimard, 1990, p. 173. Cité dans Marc Augé, *Non-lieux*, Ed. Seuil, Paris, 1992, p.131.

<sup>472</sup> Voir la définition donnée par Rosalind Krauss et Roman Jakobson dans le chapitre 2.2.1. *Les indices*, p.145.

<sup>473</sup> Michel de Certeau, *L’invention du quotidien, Ibidem*. Cité par Marc Augé, *Non-lieux*, Le Seuil, Paris, 1992, p. 103.

terrains vagues dont les modes d'appropriation diffèrent de ceux qui leur sont associés habituellement et que l'on pourrait regrouper sous la dénomination d'espaces équivoques<sup>474</sup>. Ceux-ci posent toujours problème aux autorités locales, car ils présentent une ambiguïté du fait de leurs modes d'appropriation qui basculent constamment entre le public et le privé. Échappant à leur statut juridique, ils présentent aussi une incertitude quant à leur fonction, qui peut être changeante selon les différentes occupations et usages qu'on leur attribue, oscillant aux marges de l'officialité et de la clandestinité. Ce qui est très frappant lorsque l'on prend le temps de regarder ces terrains vagues, c'est la façon dont les politiques pensent l'urbanisme contemporain à Paris en faisant primer une envie de détruire plutôt que de restaurer. Dans cette conception les politiques préfèrent continuer à bâtir plutôt qu'à insuffler à la ville des espaces vides de partage et d'oxygène. La Goutte-d'Or et le quartier de la Chapelle témoignent de cette politique qui opte pour détruire et effacer les immeubles anciens, ainsi que déplacer les populations en dehors de la ville, plutôt que d'écrire son histoire en les intégrant à son récit.

---

<sup>474</sup> Christophe-Hubert Joncas, « Les espaces équivoques : notion et perspectives », *Environnement Urbain / Urban Environment*, Volume 8, 2014. Disponible à <http://journals.openedition.org/eue/207> (consulté le 09/01/2018).



### **3.2. Archives enfuies : le cas libanais, artistes historiens**

Comme nous le rapporte l'historienne d'art Mathilde Rouxel, l'inconscient collectif, dans le cas de l'histoire libanaise, reste habité par cet oubli institutionnel qui domine l'expérience de ce qui a été baptisé les « événements »<sup>475</sup>. Rouxel se réfère à l'économiste Georges Corm qui explique la suppression d'une partie de l'histoire des livres scolaires par la complexité d'un consensus sur une guerre devenue taboue : « Les livres d'histoire s'arrêtent en 1945 ; par crainte de trop simplifier et généraliser, les institutions restent dans le non-dit. L'armistice signé à Taëf en 1991 ne permet donc ni le pardon ni la mémoire<sup>476</sup> ». La guerre indicible renforce ainsi le trauma des événements eux-mêmes pour le peuple libanais, face à quoi les artistes se sont attelés à produire des documents qui exposent et témoignent de cette situation. Lorsque j'ai découvert le travail des artistes libanais Walid Raad, Akram Zaatari, Rabih Mroué ainsi que celui du couple Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, j'y ai trouvé une envie d'opérer une énonciation collective des problèmes de la guerre dans leur pays à travers leur travail artistique. Leur façon de travailler était très différente de celle des artistes en Colombie. Comme si les artistes libanais avaient réussi à prendre plus de distance avec les événements survenus dans leur pays, ou qu'ils avaient réussi à mieux identifier les manques de la société libanaise dans le contexte de l'après-conflit, tandis que les artistes colombiens se trouvaient encore dans une étape d'identification et d'énonciation des indices que produisaient la guerre. La reconstruction de la ville de Beyrouth après la guerre civile, était l'un des points d'intérêt des artistes libanais : beaucoup de leurs réflexions individuelles s'enracinent dans la possibilité de produire une mémoire de la guerre et d'écrire l'histoire à travers le corps en souffrance de la ville. Par une dynamique artistique propre à ce contexte, ils ont porté une réflexion qui a été menée sur plusieurs fronts à la fois, à la fois individuelle et collectivement. Ainsi, la création de l'Atlas Group par Walid Raad, la création de la Fondation Arabe pour l'Image (FAI) par Akram Zaatari, Fouad el-Khoury et Samir Mohdad, les pièces de théâtre collectives menées par les artistes Lina Saneh et Rabih Mroué, et le couple d'artistes Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, entre autres<sup>477</sup>, ont produit des archives considérables pour aborder la problématique de l'écriture de l'histoire à travers des images de

---

<sup>475</sup> Mathilde Rouxel, « L'Artiste comme archiviste » : Walid Raad et l'Atlas Group », *Infusion, Revue artistique et culturelle*, publié le 02/02/2015 à <https://infusionrevue.wordpress.com/2015/02/02/lartiste-comme-archiviste-walid-raad-et-latlas-group/> (consulté le 13/01/2018).

<sup>476</sup> George Corm, *Le Liban contemporain*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, p. 19.

<sup>477</sup> Plus tard ouvriront des espaces du même ordre comme Ashkal Alwan, fondée en 1994 par la commissaire Christine Tohmé et par différents artistes et agents culturels comme Marwan Rechmaoui, Rania Tabbara, Mustapha Yamout et Leila Mroueh ou Le Beirut Art Center, fondé en 2009 par la commissaire Sandra Dagher, et les artistes Lamia Joreige, Nathalie Khoury, Rabih Mroué et Maria Ousseimi.

la guerre au Liban. Khalil Joreige et Joana Hadjithomas parlent de l'importance des relectures collectives de textes comme *L'Orientalisme* d'Edward Saïd et d'autres, portant sur la narrativité et la représentation chez Barthes, Foucault, Slavoj Žižek, et Deleuze, qu'ils effectuaient avec un groupe d'intellectuels, de façon hebdomadaire. Suzanne Cotter explique l'importance de ces rencontres pour leur réflexion collective :

« Leur émergence dans la pratique artistique contemporaine coïncide avec la rencontre à Beyrouth, à la fin des années 1990, d'un groupe d'artistes, de poètes et d'intellectuels de même sensibilité, parmi lesquels Fadi Abdallah, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Rabih Mroué, Walid Raad, Marwan Rechmaoui, Walid Sadek et Lina Saneh. Au cours de cinq années qui suivirent, leurs réunions hebdomadaires ainsi que leur participation à des événements culturels comme le Festival d'art moderne d'Ayloul, à l'occasion duquel nombre d'entre eux ont présenté leurs premiers œuvres majeures, ou les projets publics impulsés par Ashkal Alwan, association artistique dirigée par Christine Tohmé, contribuèrent au développement de cette importante communauté critique et d'une plateforme d'échanges conséquente. (...) À la même époque, Fouad Elkhoury, Akram Zaatari et Samer Mohdad créent la Fondation arabe pour l'image laquelle se fixe pour mission de réunir, conserver et étudier les images photographiques réalisées dans tout le Proche Orient et en Afrique du Nord, ainsi que dans la diaspora. »<sup>478</sup>

Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, notamment à travers des titres très évocateurs qui furent fondateurs pour cette thèse, tels que *Traces* (1985-1995), *Le Film perdu* (2003), *Histoire du cercle de confusion* (2009), *Histoire d'un photographe pyromane* (1997-2006), *Images latentes* (1997-2006), ou encore *Je veux voir* (2008), ont beaucoup apporté à ma réflexion en me rapprochant d'une possibilité de reconnecter les événements de la guerre en Colombie en en faisant émerger les images aux moyens d'outils de connaissance inédits. Plusieurs des travaux de ces artistes seront évoqués au long de ce chapitre et seront mis en relation avec la série d'œuvres expérimentales que j'ai réalisée à la Goutte-d'Or entre 2006 et 2009.

---

<sup>478</sup> Suzanne Cotter, « Plus étrange que la fiction », dans *Joana Hadjithomas, Khalil Joreige*, cat. exp., Suzanne Cotter, Jean-Michel Frodon (commissaires), Zurich: JRP/Ringier, Montréal: Galerie Leonard & Bina Ellen/Université Concordia, 2013, p. 50.



Figure 112 : The Atlas Group, *Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves - Plate 922* (En tant que civilisation, nous ne creusons pas de trous pour nous enterrer - Planche 922), 1958-59/2003. Impression jet d'encre, 25.4 x 20.3 cm. Courtesy Walid Raad and Paula Cooper Gallery, New York.

### 3.2.1. La reconstruction de Beyrouth : pratiques archivistiques

Entre 1990 et 2006, le centre de Beyrouth a vécu un processus violent de reconstruction qui visait à effacer les nombreuses traces laissées par la guerre civile (1975-1990) et par d'autres explosions de violence (comme le conflit israélo-libanais de 2006). Beaucoup d'artistes libanais se sont interrogés sur la façon de réinvestir l'espace dans un tel contexte de confusion. Concernés par ce problème, sans vouloir livrer un regard nostalgique sur la situation, ils se posaient des questions sur les possibilités de récupération de la mémoire et ont adopté une position critique face à cette reconstruction démesurée. Ils avaient une volonté claire de réappropriation de la mémoire, et proposaient de rentrer dans des processus d'anamnèse, indispensables au travail de deuil que cette reconstruction violente rendait impossible. Ainsi, la Fondation Arabe pour l'Image (FAI) a été créée en 1996 à Beyrouth par trois artistes, Fouad el-Khoury, Akram Zaatari et Samir Mohdad dans le but de réfléchir aux questions liées au devenir des archives photographiques. L'association était destinée à promouvoir la culture photographique au Moyen-Orient et au Maghreb. Elle eut différents objectifs, tels qu'identifier et préserver les collections, étudier et conserver des images photographiques, mais aussi les diffuser et les faire connaître dans le monde arabe et au-delà. Les clichés collectionnés ont été pris dans des pays arabes, la plupart d'entre eux par des photographes locaux. Pour le photographe Fouad el-Khoury, cette pratique archivistique est née du constat que l'histoire « officielle » de la photographie – c'est-à-dire celle qui est écrite, illustrée et transmise à travers divers ouvrages de référence – exclut en grande partie les photographies prises dans les pays dits orientaux par des photographes locaux. Ce constat concerne aussi bien les photographies artistiques que les clichés témoignant de la vie quotidienne et entraîne, à un autre niveau, une réflexion sur leurs pratiques ainsi que leurs usages politiques<sup>479</sup>.

Leur réflexion collective, en tant que communauté artistique et intellectuelle de la diaspora, avait beaucoup de points communs avec la réflexion menée par nombre d'artistes en Colombie sur la construction de la mémoire collective et le pouvoir des images dans la construction de l'historiographie. Depuis 1998, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas (nés en 1969 à Beyrouth), par exemple, ont accumulé de nombreuses images datant des années de

---

<sup>479</sup> Stefanie Baumann, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? : La Fondation arabe pour l'image », *Ateliers d'anthropologie*, n° 36, 2012. Disponible à <http://ateliers.revues.org/9013> (consulté le 27/07/2017).

reconstruction et de la reprise de la guerre au Liban en 2006. Animés par une frénésie qui les poussait à vouloir enregistrer tous les changements violents – à préserver une mémoire – ils se sont rendu compte qu'ils étaient en train d'enregistrer une situation qui était déjà extrêmement médiatisée depuis des années. À cause de ce flux médiatique démesuré et du fait que les images se répandaient de façon indiscriminée, devenant stériles, une confusion totale s'est produite dans la tête des gens. D'après les artistes, les images répétitives et clichées ne servaient pas à clarifier la situation, au contraire, par leur excès, elles bridaient la possibilité de le lire et produisaient une forme d'amnésie. C'est ainsi que Joreige et Hadjithomas ont décidé dans leur œuvre *Images Latentes : journal d'un photographe* (1997-2006), d'explorer la latence des images à partir d'images argentiques qu'ils ont choisi de ne pas développer durant presque une dizaine d'années.

Dans un entretien avec Okwui Enwezor, Joreige et Hadjithomas expliquent que cette œuvre s'est développée et a évolué dans le temps jusqu'à conduire les artistes à construire une fiction dans laquelle l'archive s'est peu à peu transformée en une matière à penser l'Histoire:

« Notre travail sur la latence a débuté d'une manière organique. Il nous est arrivé de ne pas développer nos photos en argentique pendant un certain temps, puis il nous est venu, peu à peu, l'idée que cela pouvait constituer un principe de travail très intéressant. Nous l'avons alors adopté et nous nous y sommes tenus très strictement. C'est comme cela qu'a commencé le projet *Images Latentes : journal d'un photographe* (1997-2006). Nous avons fait des prises de vues sans les développer durant dix ans, de 1997 à 2006. »<sup>480</sup>

Pour les artistes cette œuvre soulevait plusieurs questions, comme le fait de savoir ce que l'on garde en mémoire lorsque l'on regarde une photo, ou bien quel est le contenu évoqué par une image si on s'en tient simplement à sa description, ou encore, à quel moment et pourquoi les images devraient être développées. Le paradoxe de cette œuvre était d'approcher une construction du langage comme celle de l'Histoire à partir d'une imagerie non encore devenue manifeste. À travers des « documents » qu'ils ont organisés et étiquetés de façon systématique, émerge un tout autre savoir – un savoir qui renvoie davantage aux potentialités d'une archive non-encore explorée qu'à celui déjà acquis par des historiens. Le dissensus porte non seulement sur ce qui s'est passé et comment, sur ce qui reste à travers des traces et ce qui hante, mais aussi sur comment il devient possible de parler des images contenues dans cette archive, de les voir, et de les rendre tangibles à travers de l'art.

---

<sup>480</sup> Entretien avec Okwui Enwezor dans *Two suns in a sunset: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige*, London : Koenig books ; Sharjah : Sharjah art foundation, 2016, p. 369.

« La latence nous pointe comme des possibilités en gestation, des traces, des réminiscences qui deviennent fantomatiques et hantent les photographies, les films, les vrais ou faux documents. Être là, aujourd'hui, c'est accepter de vivre avec ses fantômes, les rechercher, les nourrir. Être hanté, c'est refuser l'état mécanique, la machine, c'est refuser de sombrer dans le cynisme, dans l'acceptation des images et des réalités, dans un présent continu. Traditionnellement, la latence se définit comme l'état de ce qui existe de manière non apparente, mais qui peut à tout moment se manifester, c'est le temps écoulé entre le stimulus et la réponse correspondante. L'image latente, c'est l'image invisible d'une surface impressionnée qui n'est pas encore développée... S'ajoute également l'idée de "dormant", de l'endormissement, comme quelque chose qui sommeille et qui pourrait peut-être se réveiller. Pour nous, la latence, c'est être là même si tu ne me vois pas, c'est la nécessité au-delà de l'évidence. C'est la réminiscence d'une image, d'un savoir qui nous habite, mais qu'il est difficile de saisir. »<sup>481</sup>

Cette notion de latence dont parle le couple d'artistes Joreige et Hadjithomas était aussi présente sur les terrains vagues des quartiers que j'explorais aux environs de la Goutte-d'Or. Ces terrains vagues, comme des surfaces d'impression vierges, invitaient à réveiller leur état apparent d'endormissement. Comme des surfaces latentes, ceux-ci m'ont incitée à produire des événements furtifs qui ont révélé cette surface stimulante sur laquelle j'intervenais de façon clandestine.

---

<sup>481</sup> Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « ...Tel un oasis dans le désert... » dans Cat. Exp. *Appel à témoins*, Quimper : Le Quartier, 2004.

### 3.2.2. La destruction de Beyrouth ou la destruction de l'histoire : *The Atlas Group*



Figure 113 : Walid Raad/The Atlas Group, *Beyrouth 82 - City I. We decided to let them say "we are convinced" twice. It was more convincing that way.* Ensemble de 82 photographies numériques, 111 x 180 cm.<sup>482</sup>



Figure 114 : Vue de l'exposition au Moma lors de la rétrospective de Walid Raad en janvier 2016. *We decided to let them say "we are convinced" twice. It was more convincing that way.* Credit Agaton Strom/The New York Times.

<sup>482</sup> Dans cette série, Walid Raad entretient le doute sur le statut des détails photographiques colorés à la surface de ces images, pouvant changer complètement leur contexte et leur lecture. Selon Raad, ces photos auraient été prises lors de l'invasion israélienne de Beyrouth en 1982, et les couleurs viendraient de lumières produites par les explosions. La version officielle tend à mettre la décoloration rose et bleue sur le compte de mauvaises conditions de conservation des négatifs ; les effets picturaux seraient dus à un traitement chimique extérieur à la capture.

Allant dans le même sens que Joreige et Hadjithomas, et faisant partie de cette communauté d'artistes libanais préoccupés par la construction de la mémoire de leur pays, l'Atlas Group, fondé par l'artiste Walid Raad (né en 1967 à Chbanieh) s'est défini durant ses années d'existence (1989-2004) comme « une association dédiée à la recherche et à la contemplation de documents sur l'histoire contemporaine du Liban. L'Atlas Group produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban. »<sup>483</sup> Walid Raad, a inventé cette fondation imaginaire afin de collecter des images pour chercher à les déchiffrer, et leur donner un sens de lecture pour la construction d'une histoire collective. Raad, face à la difficulté d'appivoiser l'histoire de son pays, s'est alors demandé si les images n'étaient pas devenues impuissantes et illisibles. Trop semblables les unes aux autres, trop précisément répertoriées et datées, elles se bornent à marquer le moment entre l'avant et l'après et ne dressent guère plus qu'un constat désolant qui épuise et neutralise, image après image, tout effort de réflexion. L'Atlas Group s'est consacré à formuler différentes manières de redonner sens aux images. Le groupe exposait des images selon des dispositifs variés ; il présentait ce travail lors de conférences, de performances ou d'actions articulées comme des récits fictifs. Il prenait le parti de s'approprier la réalité libanaise pour commencer à articuler l'écriture d'une historiographie jamais entamée auparavant en reformulant complètement la notion de l'archive. Les documents, textes et photographies, produits ou récoltés par l'Atlas Group ne sauraient être étudiés à partir d'une approche comparative afin de déceler ce qui est de l'ordre de la fiction et ou de la non-fiction ; il s'agit bien plutôt de la réinvention d'une historiographie qui met en question le récit officiel au travers d'outils esthétiques, philosophiques et psychanalytiques.

Par son action, l'Atlas Group veut mettre en évidence toutes les modalités complexes de médiation et de représentation de ces documents. Son but est de retranscrire une histoire dans un monde qui ne parvient pas à écrire son histoire collective. Cette œuvre au caractère pédagogique utilise un humour subtil et une forme de distanciation qui apparaît au fur et à mesure que le spectateur se plonge dans ces archives. L'Atlas Group cherche à combiner des objectifs éthiques avec une recherche esthétique. Pour Michel de Certeau « en histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en documents certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à produire de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier

---

<sup>483</sup> Laure Guirguis, « Beyrouth figures de l'archive », *Art Press*, n° 330, janvier 2007, p. 48.



ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut<sup>484</sup> ». Et cette répartition culturelle se fonde sur l'origine de l'archive, sur la source, sur sa réinterprétation et sa réappropriation. Arlette Farge dit que « le goût de l'archive est visiblement une errance à travers les mots d'autrui, la recherche d'un langage qui en sauve les pertinences<sup>485</sup> ». Mais la pertinence est en elle-même liée à la subjectivité et à la sensibilité de celui qui regarde l'archive, qui la classe et lui confrère une matérialité. « Peut être même est-ce une errance à travers les mots d'aujourd'hui, une conviction peu raisonnable qu'on écrit l'histoire pour ne pas la raconter, pour articuler un passé mort sur un langage et produire ce que Michel de Certeau appelait "l'échange entre vivants"<sup>486</sup>. Ainsi, l'apport de l'Atlas Group constitue une tentative pour lutter contre l'oubli et participer de ce débat infini qui serait l'Histoire, qui est d'après Arlette Farge, une façon de « se glisser dans un discours inachevable sur l'homme et l'oubli, l'origine et la mort. Sur les mots qui traduisent l'implication de chacun dans le débat social<sup>487</sup> ».

Akram Zaatari (né à Saïda en 1966), concerné aussi par les questions sur la construction d'une historiographie libanaise, est l'un des cofondateurs de la Fondation Arabe pour l'image (Arab Image Foundation), institution qui témoigne des préoccupations communes de cette génération d'artistes libanais. Dans son travail, Zaatari place la notion d'archive comme un élément fondateur dans la création, qu'il décide d'interpréter à partir de perspectives inhabituelles. Il raconte que pendant les manifestations de 2006 à Beyrouth à la suite des attaques israéliennes dans le sud du pays, qui ont laissé des milliers de morts et de blessés, un million de déplacés chiites et des pertes matérielles inestimables<sup>488</sup>, il a accumulé des centaines d'images, de prises sonores, d'enregistrements télévisuels pour finalement utiliser ce matériel comme un moteur pour tisser le récit. L'artiste décide d'utiliser des récits secondaires qui ne sont pas directement liés aux problèmes politiques, et propose une relecture qui éclaire une réalité parallèle à travers laquelle le conflit peut être perçu différemment. C'est ainsi qu'il commence à se documenter sur les pratiques sexuelles des hommes entre 18 et 25 ans, avec bien sûr en perspective un contexte qui a profondément été

---

<sup>484</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 84.

<sup>485</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *Ibid*, p. 147.

<sup>486</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 61. Dans Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *Ibidem*.

<sup>487</sup> Arlette Farge, *op. cit.*, p. 148.

<sup>488</sup> Le bilan de ces « trente-trois jours » interminables fut : un État exsangue, 1183 morts, 4059 blessés, plus d'un million de personnes déplacées, 15000 unités résidentielles détruites, des pertes directes estimées à 3,612 milliards de dollars dont 1 milliard pour le secteur du tourisme. Pour plus d'informations voir : Liliane Buccianti-Barakat, « Il était une fois un 12 juillet 2006 à Beyrouth... », *Hérodote. Revue de géographie et de géopolitique*, « Proche-Orient, géopolitique de la crise », 2007/1, n° 124, Éditions La Découverte. Disponible à <https://www.cairn.info/revue-herodote-2007-1-page-39.htm> (consulté le 25/07/2017).

transformé par la situation de guerre vécue par ces hommes<sup>489</sup>. Il s'agissait pour l'artiste de s'intéresser à des informations ou à des faits anodins et, à travers eux, de se positionner dans le temps en réactivant le sens et la portée de documents anciens. « Au cours de ce processus de mise en scène du contexte de fabrication et de retrouvaille de l'image/l'archive, celle-ci n'a de cesse de se défaire et de se démultiplier ; d'être réinventée tout au long de la quête de sa genèse. »<sup>490</sup> Dans leur démarches, Zaatari et Raad essaient d'actualiser l'« image/archive » à travers une relecture qu'ils inscrivent au sein d'un récit fondé sur la subjectivité et la fiction.



Figure 115 : Akram Zaatari, Ensemble de portraits de la série *Objects of study*, The archive *Studio Shehrazade*, Saida, Lebanon, 1966. Hashem el Madani/*Studio Practices*, 2007. Tate Collection.

---

<sup>489</sup> Pour plus d'information sur le projet *Studio Shehrazade*, Saida, Lebanon, 1968-72, consulter l'article de Elias Chad, « The Libidinal Archive: A Conversation with Akram Zaatari » dans *Tate.org*. Disponible à <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/libidinal-archive-conversation-akram-zaatari> (consulté le 13/01/2018).

<sup>490</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 50.

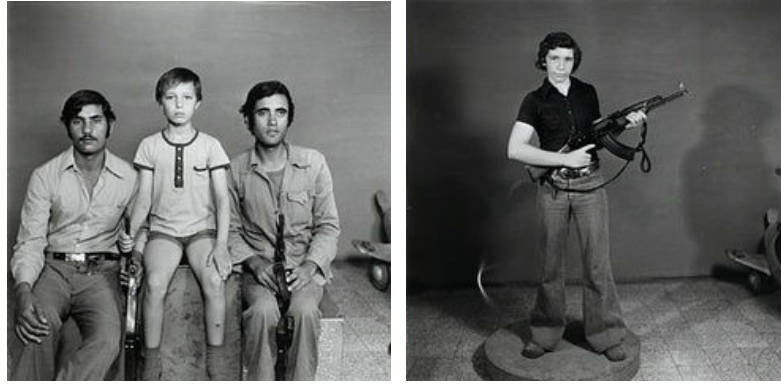


Figure 116 : Akram Zaatari, Portraits de la série *Objects of study*, The archive *Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1966*. Hashem el Madani/*Studio Practices, 2007*. Tate Collection.

Pour l'*Atlas Group*, les notions de fiction et de vérité sont complètement résignifiées, car, on découvre au fil du temps que le groupe n'est pas en réalité composé par plusieurs personnes, mais seulement par Walid Raad, qui définit seul les objectifs de l'*Atlas Group*, le choix des archives, leur mode de production, d'exposition et de catalogage. Le *Group* a parfois proposé des présentations publiques sous la forme de performances-conférences qui subissaient à chaque fois des modifications quant à la façon dont se tissait le récit historiographique libanais autour de différents documents, et laissaient transparaître la géométrie variable du dispositif mis en place par l'artiste. Comme il est indiqué sur le site web de l'Atlas Group, les archives sont organisées de façon spectrale en types et en sous-groupes : des documents de type A, *Authored*, qui regroupent les archives en 226 carnets et deux films du docteur Fakhouri, « le plus grand historien des guerres du Liban », celles de Raad lui-même, et celles d'un « nationaliste libanais qui fut kidnappé à Beyrouth en 1983 et retenu en otage pendant dix ans », Souheil Bahar, qui aurait légué à l'Atlas Group des vidéos de sa captivité ; des documents de type FD, *Found Documents*, anonymes donc, outre ceux fournis par un agent secret de l'armée libanaise, et « operator #17 » ; des documents, enfin, de type AGP, *Atlas Group Production*<sup>491</sup>. Nous pouvons voir à travers ce classement en trois catégories précises comment l'artiste souhaite différencier les archives produites intentionnellement durant la guerre, les archives trouvées qui racontent les petites histoires, ainsi que les archives fictionnelles produites pour répondre à certaines interrogations ouvertes de la narration. De cette façon se trouvent confrontées les archives d'un historien (mémoires officielles ou scientifiques), à celles produites par l'artiste (mémoires artistiques), à la fois confrontées à celles d'un combattant (mémoires des victimes) et à celles envoyées par l'agent

<sup>491</sup> Kaelen Wilson-Goldie, « Walid Raad : The Atlas Group Opens Its Archives, Bidoun, fall 2004, pp. 20-24.

secret (mémoires officieuses et subalternes)<sup>492</sup>. Mais nous découvrirons plus tard que tant le docteur Fakhouri que le nationaliste Souheil Bahar sont des personnages inventés. Ces documents qui se complètent et se contredisent, témoignent d'une intention de penser l'Histoire non pas comme un assemblage chronologique duquel il faut combler les manques, mais comme la proposition d'un assemblage dynamique à architecture variable qui se construit à travers d'une série d'objets à teneur polémique et politique, mais où la dimension esthétique et critique donnée par la fiction est primordiale. Raad insiste sur le fait qu'il s'agit

« non pas [d']une histoire alternative qui serait nécessairement additionnelle ou qui doit être pensée comme quelque chose qui comble un manque. Cette histoire peut contredire, elle peut juste ajouter temporairement quelque chose puis disparaître... Selon un point de vue réducteur, l'histoire traditionnelle serait écrite comme une chronologie de massacres, d'événements, ou une biographie de ses acteurs. Nous ne disons pas que l'histoire ne doit pas inclure ceci. Nous disons avec certitude que l'histoire ne peut être réduite à cela »<sup>493</sup>.

---

<sup>492</sup> Cette notion fut développée dans le chapitre 1.3. (De l'autobiographie à l'Histoire) p.46, à travers l'ouvrage d'Óscar Fernando Acevedo Arango : *Geografías de la memoria : Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional*.

Les *mémoires subalternes* se réalisent, selon Acevedo Arango, en dehors des projets gouvernementaux. Loin du pouvoir dominant, elles peuvent être communautaires, artistiques et religieuses, et sont visibles à des endroits périphériques ou à travers des pratiques collectives, en dehors des réseaux politiques organisés.

<sup>493</sup> Voir le site internet de l'Atlas Group : <http://www.theatlasgroup.org/> (consulté le 11/01/2018).

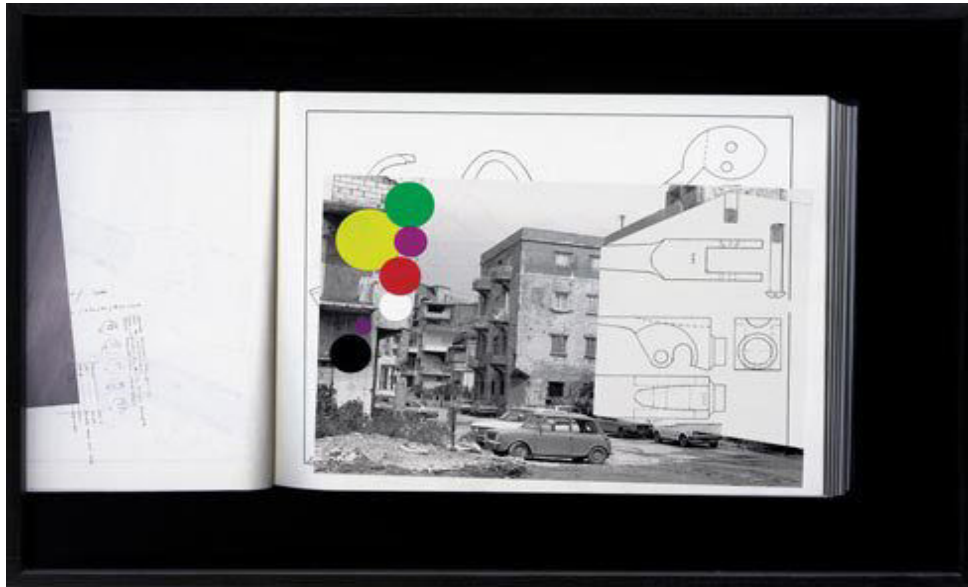


Figure 117 : Walid Raad / The Atlas Group, *Let's Be Honest, the Weather Helped (Finland, Germany, Greece, Egypt, Belgium)* (Soyons honnêtes, le climat a aidé (Finlande, Allemagne, Grèce, Egypte, Belgique), 1998, cinq impressions jet d'encre (encres archive et papier), 46.4 x 71.8 cm. chacune, Coll. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.<sup>494</sup>

Raad compare la connaissance et la réécriture de l'histoire avec la notion de vérité, telle qu'on l'entend en termes psychanalytiques, et fait référence au sujet traumatique chez Freud. L'artiste explique ainsi que la personne traumatisée invente régulièrement des fantasmes et des souvenirs pour raconter ou expliquer l'événement qui a été la cause de son trauma. Et ces fantasmes et mémoires inventés ne peuvent pas être écartés par le simple fait d'être tenus pour fictionnels, car ils sont tout de même la manifestation de la vérité et la réalité du sujet à un

<sup>494</sup> Dans cette série Raad mélange librement la mémoire historique avec des événements fictionnels. Il s'agit de photographies de bâtiments bombardés et ciblés par les balles à Beyrouth qui sont recouvertes de points aux couleurs vives. Le texte d'accompagnement explique que l'artiste a collecté des balles usagées incrustées dans les bâtiments à Beyrouth au début des années 1980 et il a catalogué leurs emplacements dans ses carnets. Des années plus tard, il découvre que les fabricants d'armes attribuent différentes couleurs aux balles et il réalise qu'il était en train d'inventorier les conséquences laissées indirectement par les dix-sept pays qui avaient fourni les munitions durant la guerre au Liban. La véracité réelle de l'histoire est secondaire, Raad explique qu'en effet ces documents sont fabriqués « à partir de matériaux de mémoires collectives » et qu'ils lui permettent d'évoquer et de communiquer une plus grande vérité historique sur les origines du conflit.

“Even when attributed to Raad himself, as in the work from this series, the documents freely blend fact and fiction in a way that suggests the highly subjective and contested nature of historical memory. Here, photographs of Beirut's bombed out and bullet-pocked infrastructure are overlaid with brightly colored dots. The accompanying text explains that the artist collected used shells embedded in buildings in Beirut in the early 1980s and catalogued their locations in his notebooks. Years later, upon discovering that arms manufacturers color code their shells, he realized that he had amassed an inventory of the devastation indirectly wrought by the seventeen countries who had supplied the various factions of the war. The actual veracity of the story is almost irrelevant; as Raad has described them, such fabricated documents—“fantasies erected from the material of collective memories”—offer the potential for communicating larger historical truths.”

moment déterminé de sa vie<sup>495</sup>. Ce qui intéresse Raad n'est pas l'idée d'aller à la source des événements comme s'il s'agissait d'objets originaux intouchables, mais de les mettre en résonance avec le futur. « Et cette narration s'adapte directement au sujet qui témoigne... L'histoire que vous vous racontez à vous-même n'a peut être rien à voir avec ce qui vous est arrivé, mais c'est l'histoire qui va vous guérir ». Celle-ci est porteuse d'espoir pour le sujet, elle lui apporte des éléments de compréhension, elle peut être partagée avec d'autres personnes ayant été aussi traumatisées et peut ouvrir des perspectives pour repenser le futur. Raad va de façon significative redéfinir le statut de la « fiction » comme modèle de construction créatrice en prenant au sérieux les symptômes qui servent de base à la psychanalyse.

T.J. Demos soulève qu' « en construisant des scénarios imaginaires, le sujet prend le contrôle de situations chaotiques en se les représentant et met à l'épreuve les pouvoirs destructeurs (celui de l'oubli qui a tendance à écraser la mémoire) contre les effets bénéfiques produits par l'imagination. Au lieu de proposer une simple opposition de la *vérité*, la *fiction* ouvre la possibilité de construire des petites parcelles de réel, plutôt que de les laisser s'échapper<sup>496</sup>. Cette production d'images est psychologiquement importante et historiquement significative<sup>498</sup> ». Un tel travail, d'après Demos, ne va pas dans le sens du « faire croire que » ou de la *parafiction*<sup>499</sup>, dans laquelle l'art jouerait le rôle de *canular*, mais crée temporairement une confusion entre le vrai et ce qui a été fabriqué afin de favoriser le sens critique porté par le doute<sup>500</sup> ; ce qui présuppose que le spectateur a la capacité de séparer le vrai du faux et saura discerner que, dans cet exemple là, la fiction constitue un outil critique. À partir de cette hypothèse, il est possible d'activer autrement le discours de l'histoire comme un hybride d'informations et de matériaux qui vont devenir tangibles au fur et à mesure que le lecteur/spectateur va comprendre et approfondir sa connaissance de l'œuvre qui le met dans le doute face à l'histoire.

---

<sup>495</sup> Kaelen Wilson-Goldie, « Walid Raad : The Atlas Group Opens Its Archives, *op.cit.*

<sup>496</sup> Demos, T. J., *The migrant image : the art and politics of documentary during global crisis*, Durham, N.C. ; London : Duke University Press, 2013. p. 191.

<sup>498</sup> *Ibidem.*

<sup>499</sup> La *Parafiction* (angl.), s'entend comme un jeu d'expérimentation avec la vérité dans lequel le spectateur n'a pas conscience de la frontière entre la vérité et la fiction. C'est la production d'alternatives parallèles à la vérité, aux croyances, aux discours et aux idéologies à travers un jeu de perturbations. Il s'agit de créer des fictions qui peuvent être insérées de façon virtuelle dans les faits de l'actualité mais dont le spectateur ne connaît pas la limite entre le vrai et le faux.

<sup>500</sup> Walid Raad, in conversation with Alain Guilbert, *Bomb 81*, fall 2002, p. 40. Dans *Ibid*, p. 191.

Le fait d'avoir intitulé son projet sous le nom d'un groupe, comme s'il s'agissait d'une association collective, montre la préoccupation de Raad pour le manque d'institutions publiques engagées dans la mission de reconstruire la mémoire au Liban. *Atlas* fait référence à une forme de savoir totalitaire et universelle à laquelle son projet même fait déjà échec. *Atlas*, dans la mythologie grecque, est lié au châtement cruel qui fut fatalement réservé au titan pour avoir osé, en fin de compte, défier ce qu'on pourrait nommer « l'ordre des choses » : il fut condamné par Zeus à porter pour l'éternité la voûte céleste sur ses épaules.

Dans son article *Walid Raad et les archives de l'Atlas Group*, Stefanie Baumann nous fait part de la persuasion avec laquelle Walid Raad répond aux questions qu'on lui pose sur l'*Atlas Group* - celles-ci renforçant encore la confusion dans laquelle le spectateur est pris. Cette anecdote renvoie à la difficulté éprouvée par Michel Foucault lorsqu'il essayait de se figurer l'existence de l'encyclopédie chinoise de Borges<sup>501</sup>, ce qui l'amena à penser le rapport complexe entre les mots et les choses lorsqu'on s'attelle à les cataloguer pour ainsi leur donner une forme dans la pensée. Ainsi les problèmes de rangement et d'archivage des animaux de l'encyclopédie chinoise de Borges ne résident pas dans leur catalogage, mais demandent à trouver des associations, « des voisinages » pour pouvoir les ranger avec une certaine logique. Étant donné qu'il s'agit d'objets et de concepts immatériels qui transgressent toute imagination et toute pensée possible<sup>502</sup> : « Ce qui est impossible, écrit-il, ce n'est pas le voisinage des choses, mais c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner<sup>503</sup> ». Foucault nous indique que la seule forme immatérielle dans laquelle ils peuvent exister est le langage, à travers l'énumération alphabétique inventée par Borges et qui est, selon Foucault, le lieu des hétérotopies. « Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe" »<sup>504</sup>.

---

<sup>501</sup> Le rangement de Borges proposée pour l'encyclopédie chinoise est le suivant : « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Dans Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 7.

<sup>502</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 8.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>504</sup> *Ibidem*, p. 9.

Le mode d'organisation et de classement des archives de l'*Atlas Group* répond à la logique propre de l'artiste, qui « remet ainsi en question l'acte même de classer ou d'ordonner ». Ce qui devient ainsi problématique, c'est l'opération « historiographique ». Baumann conclut que « ce qui devient visible grâce à ce geste de l'artiste est le « mode d'être de l'ordre »<sup>505</sup>, c'est-à-dire « l'épistémé de la manière occidentale d'écrire de l'histoire ». Nous rejoignons alors certaines questions que se pose l'auteur à la fin de son article sur la proposition historiographique de l'*Atlas Group* telles que : « De quelle histoire et de quelle écriture de l'histoire est-il question ici ? », « Comment approcher des documents qui sont parfois des objets trouvés et parfois des documents produits ? », « Quelles connaissances sont visées par ces déplacements des concepts et des lieux ? »<sup>506</sup>. Étant donné qu'il s'agit d'une proposition artistique, nous concluons qu'il s'agit là d'une méthodologie intuitive qui se nourrit de différentes sources – la philosophie, l'histoire ou l'anthropologie – tout comme le fait José Alejandro Restrepo dans le contexte colombien, en utilisant « des méthodologies de travail qui sont propres à l'art, et non propres à l'histoire, ou aux sciences sociales. De la même façon, Restrepo affirme que pour la construction de son archive « il va plutôt prendre des routes secondaires, il va établir un autre type de relations, un autre type de connexions, et va chercher un autre type d'archives » pour établir une historiographie « très peu orthodoxe » qui ouvre de nombreuses interrogations sur la façon dont on peut faire l'histoire.

---

<sup>505</sup> *Ibid*, p. 12-13.

<sup>506</sup> Stefanie Baumann, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles* #6, 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009. Disponible à <http://journals.openedition.org/cm/381> (consulté le 13/01/2018).



### 3.2.3. Images de guerre, Images latentes : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas

Dans le travail de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, la question du devoir de mémoire est aussi primordial, ils souhaitent aussi questionner l'histoire et évoquent dans ce contexte la difficulté à la raconter. Le couple d'artistes a axé leur travail sur la ville de Beyrouth et les mutations urbanistiques qu'elle a connues depuis la guerre civile. Leur projet, *Wonder Beirut* (1997-2006), est composé de plusieurs œuvres, parmi lesquelles je vais m'attarder sur deux d'entre elles, qui comme le travail de Walid Raad et celui d'Akram Zaatari intègrent la notion de fiction comme élément fondateur de l'Histoire. Elles s'intitulent *Images de guerre* et *Images latentes*.

Le projet *Images de guerre* a été fait à partir de cartes postales du centre de Beyrouth et de ses grands hôtels que le photographe Abdallah Farah avait prises dans les années 1960, et qui contribuaient à nourrir l'image touristique du pays. Les artistes nous racontent que ces cartes postales, toujours en vente aujourd'hui, représentent des lieux qui ont été détruits pendant les conflits passés. Au fur et à mesure que les bâtiments étaient détruits, Abdallah Farah brûlait méthodiquement les négatifs. Les artistes se sont inspirés de ce récit pour intervenir sur les cartes postales et reproduire l'acte destructeur du photographe.

Mais ce qu'on découvre au fil du projet, c'est que tout comme Walid Raad a recours à l'Atlas Group pour tisser la fiction à partir de personnages reconfigurés, Joreige et Hadjithomas fondent ce vaste projet de recherche sur Abdallah Farah, un photographe fictif qui va leur permettre de tisser leur propre réinterprétation de l'histoire. Le projet, qui fut l'objet d'une publication en 2010 à tirage limité, introduit le lecteur à une correspondance entre le photographe et les artistes qui seraient les passeurs de cette mémoire photographique des années 1960 transposée dans le présent. Ils expliquent dans ces correspondances leur intérêt pour le travail du photographe et l'envie de rendre visible ces archives. Après avoir lu cette correspondance, le lecteur va se plonger dans l'ouvrage à travers une division en chapitres qui correspondent aux différentes pellicules du photographe. Et chaque chapitre est introduit par une « photographie originale », comme s'il s'agissait d'un album photo dans lequel le lecteur peut se perdre en feuilletant à son gré les « images » et en reconstituant son propre fil de l'histoire. Ou en choisissant d'en laisser quelques-unes au repos. Mais en réalité, à la place d'images, le spectateur se trouve face à des images de pellicules non développées.

Les images « inexistantes » sont étiquetées soigneusement pour donner au lecteur une description de l'image qui se trouve potentiellement dans la pellicule non développée.

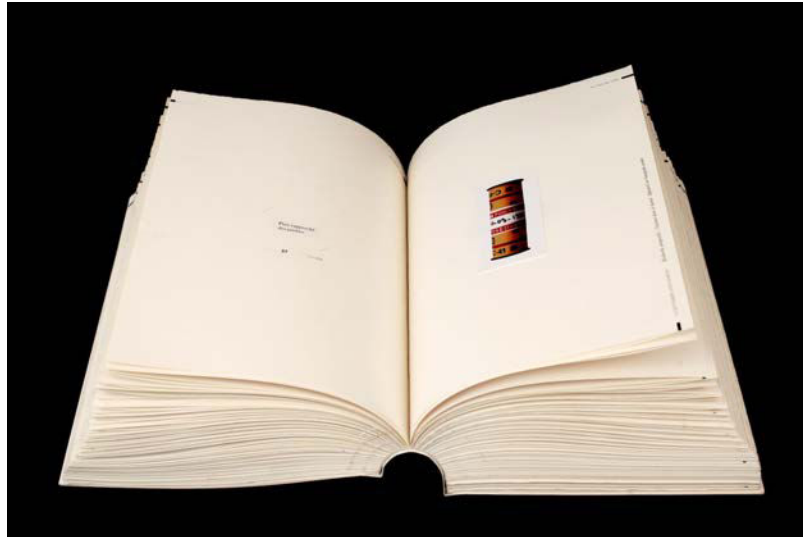


Figure 118 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, Publication d'Images Latentes (3<sup>ème</sup> partie), *Wonder Beirut (Le photographe pyromane)*, 1997-2006.



Figure 119 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Wonder Beirut (Histoire d'un photographe pyromane)*, 1997-2006 (1<sup>ère</sup> partie), Impressions sous diasec. 2<sup>ème</sup> partie : *Cartes postales de guerre*, Boîtes lumineuses qui exposent les diapositives brûlées.



Figure 120 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Wonder Beirut (Histoire d'un photographe pyromane)*, 1997-2006 (1<sup>ère</sup> partie), Impressions sous diasec. 2<sup>ème</sup> partie : Cartes postales de guerre, Boîtes lumineuses qui exposent les diapositives brûlées.

Ces fragments d'images représentent la ville en guerre comme un corps malade. La brûlure de la ville finit par se répandre et vient contaminer aussi les images. On peut rapprocher ceci de ce que Didi-Huberman décrit en termes psychanalytiques, dans son livre *Devant l'image*, comme un stress, « une névrose » du visible qui survient lorsque la source et la surface photographique se confondent dans une même strate visuelle et temporelle<sup>507</sup>. Didi-Huberman introduit le terme d'incarnation dans les images, évoquant la déchirure dans l'image. L'auteur dit au sujet des représentations du christianisme, que la puissance même de la déchirure apparaît comme le symptôme, au sens psychanalytique, dans lequel se jouerait au même temps la possibilité de la donation de l'image. La déchirure révèle l'image lorsque l'image apparaît à travers un mouvement anadyomène de surgissement : « *Symptôme* nous dit l'inférieure scansion, le mouvement anadyomène du visuel dans le visible et de la présence dans la représentation<sup>508</sup> ». Lorsque le signifié (les images d'avant la destruction qui finissent par brûler) et le signifiant (les immeubles détruits) se confondent et se détruisent au

<sup>507</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, p. 195.

<sup>508</sup> *Ibidem*.

passage<sup>509</sup>, c'est-à-dire lorsque la maladie de la guerre atteint aussi les images du passé et empêche les images d'une époque glorieuse de revenir dans le présent. « Du symptôme figuratif à la figure pensée dans son symptôme »<sup>510</sup> nous dit l'auteur.

Dans cette série d'images brûlées comme si on les avait jetées au feu, l'événement produit par la guerre (la maladie) et le statut de l'image actuelle se superposent. La surface de l'image n'atteste pas de quelque chose, mais elle en est la guerre même. Pour les artistes, il ne s'agit pas de produire une thèse informative et documentaire de l'événement, mais de l'inscrire dans une incarnation spécifique. « Incarner n'est ni imiter ni reproduire, ni simuler. L'image est foncièrement irréaliste. Incarner c'est donner chair, et non pas donner corps. L'image qui donne corps, qui incorpore, c'est celle qui inclut l'autre sans lui laisser d'espace de pensée. L'image incarnée comprend en revanche trois entités indispensables les unes aux autres : le visible, l'invisible et le regard qui les met en relation<sup>511</sup> ». Ainsi, nous reprenons le sens donné par Didi-Huberman lors qu'il parle de *l'incarnation du Verbe* : « l'incarnation permettait aux images et exigeait d'elles une "double économie" d'une extraordinaire puissance d'invention : d'abord elle leur donnait accès au corps (...), ensuite elle leur demandait de modifier les corps. (...). C'était donc [...] la possibilité de faire jouer les corps dans les images de l'art religieux<sup>512</sup>. »

La deuxième œuvre, *Images latentes*, consiste en plusieurs vues de tiroirs dans lesquels sont rangées des pellicules photo qui ont été exposées, mais non développées. *La latence* est quelque chose qui est là sans être là, qui relève plus du domaine de la perception de l'intention. Les artistes réfléchissent sur la frénésie de reconstruction de la ville de Beyrouth sur les ruines d'une guerre civile à peine terminée, payant par le déni une expansion économique et immobilière anarchique, ils décident d'accumuler des photos de la guerre et de la reconstruction durant onze ans à partir de 1997. Face à l'incapacité de ces images à exprimer la réalité et après les avoir répertoriées et indexées, ils décident de ne pas les développer. Cette œuvre vouée à disparaître est limitée temporellement par la fragilité

---

<sup>509</sup> En linguistique, le signifié désigne la représentation mentale du concept associé au signe, tandis que le signifiant désigne la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe.

<sup>510</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie – Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris : Macula, 1982. Cité dans *Devant l'image*, *Ibid*, p. 195.

<sup>511</sup> Demir Anaïd, « Paroles d'artiste : Renaud Auguste-Dormeuil, éveiller des soupçons et des peurs », *Le Journal des Arts*, n° 195, (juin 2004).

<sup>512</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 222.

imposée par la pellicule, qui au fil des années va perdre les sels d'argent permettant de fixer l'image au moment de son développement. Leur position face à la situation politique de leur pays est critique. Ils se souviennent des habitants de la ville de Beyrouth errant comme des zombies sans avenir, avec la mémoire trouble, ayant perdu la conscience de l'histoire, replongés dans une terreur qui les empêchait de faire le deuil de la guerre civile ayant dévasté le pays entre 1975 et 1990. Incapables de se débarrasser des images violentes qui hantent la population, ils décident de ne plus les matérialiser.

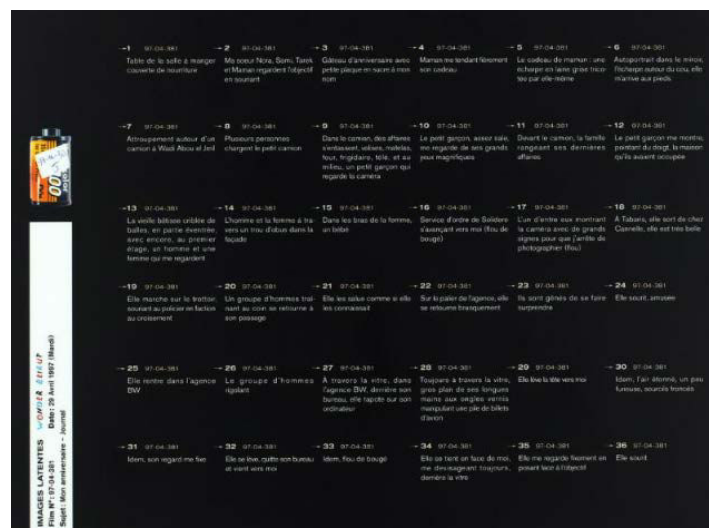
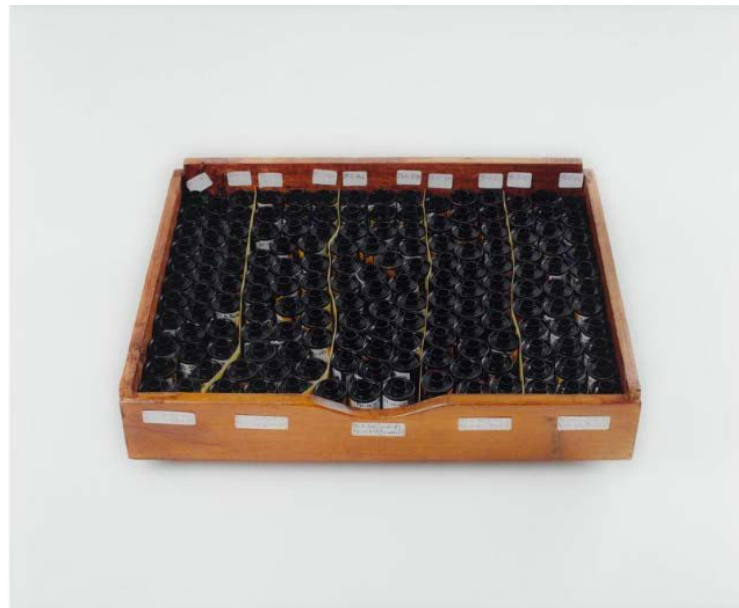


Figure 121 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Wonder Beirut (Le photographe pyromane)*, 1997-2006, 3<sup>ème</sup> partie : *Images latentes*.

Les démarches citées précédemment des artistes libanais tels que Kalil Joreige et Joana Hadjithomas, l'*Atlas Group* (Walid Raad) et Akram Zaatari m'ont ouvert des voies infinies de réflexion pour penser mes archives. L'introduction de la fiction comme opération critique faite pour s'approcher de l'écriture de l'histoire, ou encore l'invention de personnages tels que de grands historiens ou des photographes historiques, ont constitué pour moi des propositions étonnantes permettant d'évacuer l'éternel et irrésoluble problème des lacunes et de l'exhaustivité de l'histoire. Leur apport le plus significatif à mon sens est de m'avoir induit dans une confusion entre les documents fictionnels et les archives photographiques, confusion qui est constitutive de leur réflexion et qu'ils vont se charger eux-mêmes d'élucider au fur et à mesure que l'on entre dans la matière de leur travail. Cette méthodologie pédagogique introduite par les artistes, induisant le doute, m'a permis d'approcher leur objet d'études avec précaution, de concevoir leur vision de l'histoire, non pas comme une source de vérités enfilées chronologiquement, mais comme une source d'interrogations ouvrant sur les rapports entre la vérité et l'histoire. Ces œuvres nous mettent, en tant que lecteurs/spectateurs, non pas face à un objet de connaissance rigide, mais nous ouvrent à de vastes questions que se posent les historiens sur la diversité des chemins possibles et des interprétations de l'histoire. En prenant le parti d'utiliser les archives de la ville de Beyrouth, ils explorent la souffrance du peuple libanais qui se trouve incarnée dans les images des destructions des immeubles. Leur capacité à inventer des outils critiques et à se réappropriier les archives ouvrent des questions concrètes sur la réactivation de la mémoire dans un tel contexte. Ces artistes s'exercent, avec une grande liberté, à imaginer des méthodologies qui s'inspirent des sciences sociales pour nous permettre, dans cet espace de l'irreprésentable que constitue la guerre, de nous forger un espace poétique de projection vers l'avenir et de décomplexifier le rapport que nous avons avec l'histoire, qui apparaît trop souvent comme un océan d'informations éloigné de nos vies.

Il fut très intéressant pour moi de confronter ces travaux avec les recherches que je menais à la Goutte-d'Or, car j'ai pu établir des parallélismes avec les événements qui me préoccupaient sur la mémoire et la construction d'une archive sur la mutation de ce territoire. Ces parallélismes méthodologiques et esthétiques ont constitué des apports importants qui m'ont permis de me placer en tant que témoin des traumatismes produits par ces violentes transformations. Les opérations de destruction ne duraient que quelques jours, voire quelques heures, et il suffisait de ne pas fréquenter les lieux pendant quelques jours pour que je constate la disparition d'un immeuble. Parfois, je revenais dans un endroit avec l'idée de

photographier un vieil immeuble et je constatais avec surprise qu'il avait déjà été détruit. Et j'ai produit des images anxieuses, car je sentais une responsabilité face à ces constats.

Ces événements me donnaient une mesure de la vitesse avec laquelle les immeubles pouvaient souffrir de telles mutations. Il est toujours étonnant de voir comment un immeuble prend si longtemps pour être construit, et se trouve détruit en quelques minutes. Mon attention était exacerbée et sollicitée en permanence, car les événements se produisaient à grande vitesse, à tel point que, dans certains endroits, il suffisait de marcher quelques mètres pour répertorier un autre immeuble insalubre ou abandonné, un autre terrain vague ou un autre chantier. Les images et ambiances de désolation étaient comme des indices, comme des réminiscences qui ramenaient à ma mémoire des images de destruction liées à la guerre en Colombie. Cette impression, exacerbée par mes souvenirs vagues de la violence, fut déterminante pour mon travail artistique. C'est ainsi que s'est révélé mon intérêt pour ces lieux transitoires et ces espaces marginaux, espaces à travers lesquels j'ai pu aborder le temps dans sa forme la plus fragile et éphémère. Marc Augé explique que ces chantiers échappent à la représentation et, du fait de leur disparition programmée, sollicitent l'imagination : « C'est ainsi que, tout naturellement, les espaces du vide se décrivent en termes temporels. Comme les ruines, les chantiers ont de multiples passés, des passés indéfinis qui vont bien au-delà des souvenirs de la veille mais à la différence des ruines rattrapées par le tourisme, ils échappent au présent de la restauration et de la mise en spectacle : sans doute n'y échappent-ils pas pour longtemps, mais au moins sollicitent-ils l'imagination aussi longtemps qu'ils existent, aussi longtemps qu'ils peuvent susciter un sentiment d'attente. »<sup>513</sup>

Ce quartier laissait transparaître à sa surface une forme de chaos quotidien, il contenait plusieurs mondes, plusieurs pays, une intense vie quotidienne y était animée par les vendeurs ambulants qui pratiquaient toutes sortes d'affaires. En plus des innombrables commerces et restaurants, une grande quantité de personnes se rend régulièrement à la Goutte-d'Or pour faire des achats. Leurs situations étaient tellement diverses qu'il était difficile de les représenter. En effet, du fait de la précarité de ce quartier, les commerces et le flux des populations étaient très changeants et difficiles à cartographier. Michel Foucault disait au sujet de la difficulté de parler de ce qu'on voit : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit

---

<sup>513</sup> Marc Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 90.

ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe<sup>514</sup> ». C'est face à ce constat que j'ai laissé de côté les images et que j'ai opté pour une autre façon de travailler en me concentrant sur les terrains vagues – qui étaient comme arrêtés dans le temps, dans une sorte de silence et vide troublant par rapport à la vie intense du quartier qui les entourait. Comme s'il s'agissait d'espaces grammaticaux ouverts dans lesquelles seulement les signes de ponctuation et les embrayeurs étaient posés, et que le reste était à imaginer. Et c'est au travers de ces interventions discrètes que j'ai commencé à établir des connexions avec le lieu et que j'ai essayé de repotentialiser le contenu poétique des terrains vagues. Comme je me sentais perdue face à cette archive photographique que j'avais créée, et qu'il m'était difficile de lui donner une forme, j'ai décidé de prendre mes distances avec les images. J'ai alors commencé à les détourner comme s'il s'agissait simplement d'un catalogue d'images qui se caractérisait par sa répétition et sa ressemblance. Dans le cas d'*Images en tas* (image page 362), j'ai décidé de recomposer un espace fragmenté dans lequel les images devenaient comme des pixels, soit des toutes petites informations composant un ensemble. Je n'ai pas inventé une fiction à partir des images, mais j'ai utilisé des codes esthétiques pour les classer, ces codes visaient à briser la chronologie et leur aspect documentaire. J'ai voulu exploiter cette archive comme une matière plastique. Dès lors, chaque image devenait comme une tache de couleur, tel un pixel dans une masse infinie d'images, toutes très ressemblantes, que j'ai remaniées comme une matière souple et sculpturale.

---

<sup>514</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 25.



### 3.2.4. La Révolution Pixelisée de Rabih Mroué

Le pixel correspond analogiquement à un sel d'argent, ce qui est en fin de compte un grain de poussière. Mais il y a tout de même une différence, car le pixel peut être numériquement décomposée à l'infini, alors que la poussière, lorsque l'on veut pénétrer à l'intérieur, nous contraint par sa matérialité. Par ses caractéristiques analogiques, un sel d'argent ne peut pas être fragmenté à l'infini. Le pixel en soi est une image abstraite qui possède la qualité de la fragmentation, alors que le sel d'argent est un point dans la pellicule photographique. Lorsque l'on pénètre à l'intérieur du sel d'argent, pour obtenir plus *de grain*, on atteint sa limite fonctionnelle et il nous apparaît flou. C'est en ce sens qu'Elio Grazioli dans *La polvere nell'arte*, effectue la distinction entre la poussière réelle et la poussière métaphorique, celle qui a fait intrusion dans le monde virtuel de l'internet. Cette poussière métaphorique est le pixel, il a créé une discontinuité entre les signaux digitaux, c'est un grain caractéristique qui a conduit à un effet de pulvérisation qui se transmet aux images, aux communications et à l'information. Dans sa dimension physique, le pixel est un élément fractal que l'on peut assimiler au *point* de la géométrie euclidienne. Tel une mesure physique ou un état absolu de la matière, le point est incarné par le pixel depuis la révolution numérique. Le pixel, lui en diffère, car il constitue une fragmentation de celui-ci, il n'est pas une unité ni un atome, mais le caractère zéro dans son aspect imperceptible et immatériel. Il est une unité de base dans le monde de l'informatique, pourtant elle dépasse la proportion analogique du point. Le pixel, cette minuscule partie de l'image digitale, correspond en quelque sorte au grain photographique, mais se rapproche du néant. Dans celui-ci, il s'opère une dissolution de la matière et de la lumière. Grazioli cite Paul Virilio lorsqu'il évoque *la crise de la dimension physique du monde sensible* : à l'ère des télécommunications électroniques se produit ce que Virilio appelle une crise du *continuum intelligible*<sup>515</sup>. Le pixel mène vers une dématérialisation et une discontinuité. Ainsi, les images se pulvérisent et se décomposent. À partir de « cette unité » donnée par le pixel se construit la trame de l'écran que nous percevons. Paul Virilio parle du pixel comme d'*un point lumineux* qui a changé les formes de la représentation. Pour l'auteur, « ce qui était le point de fugue dans la perspective, est devenu un point de fuite de la vitesse de la lumière<sup>516</sup> », ce point d'action, moment de vitesse, ou vecteur, donne une accélération de reproductibilité infinie aux images, aspect important de l'œuvre *The Pixelated Revolution* de Rabih Mroué.

---

<sup>515</sup> Paul Virilio, *L'espace critique*, *Ibid*, p.48 cité dans Elio Grazioli, *La polvere nell'arte, Pixel, virtuale e polverizzazione*, Milano : Bruno Mondadori, 2004, pp. 287-295.

<sup>516</sup> *Ibidem*.



Figure 122 : Rabih Mroué, *The pixelated revolution*, 2012, Installation et conférence non-académique.

Rabih Mroué (né à Beyrouth en 1967) avec son œuvre *The Pixelated Revolution* (2012), nous amène à ce territoire vaste de séquences produites durant les manifestations en Syrie en 2012. Elles montraient des images de manifestants assassinés durant ces émeutes, qui dans l'urgence du moment étaient captées avec des téléphones portables dans la rue. Ces séquences étaient chargées d'une violence extrême ; nombreuses et répétitives, elles en sont devenues impuissantes et aveuglantes. Mroué a travaillé à partir de l'idée de la saturation de l'œil par les images qui lorsqu'elles sont surmédiatisées, deviennent aveugles, malades, et enfin irregardables.

Internet et les réseaux sociaux ont changé notre approche de la représentation, la révolution de l'image numérique a désacralisé sa production et augmenté la vitesse avec laquelle elles circulent dans le monde. Personne ne pouvait s'imaginer l'effet de production, reproduction et circulation des images lors des printemps arabes. L'influence des réseaux sociaux a été si forte, que certains médias ont appelé ces révoltes *les révolutions Facebook* ou *Twitter*<sup>517</sup>.

« Le changement opéré par le numérique fait qu'aujourd'hui tout le monde peut immortaliser un petit événement, un fait mémorable, un accident ou un moment terrible de l'Histoire. Les tragédies aussi se font enregistrer en direct, image par image, elles sont filmées et décortiquées même dans les situations de surveillance les plus extrêmes. Les captures numériques échappent au temps, à l'espace, à la vitesse, mais aussi à l'éthique. La profusion de l'information est hors contrôle, le numérique nous rapproche d'un savoir absolu et nous conduit aussi vers un labyrinthe d'informations. La multiplication de données visuelles dans ce contexte pose la question de l'éthique, car elles sont devenues si

<sup>517</sup> Se référant aux Printemps Arabes survenus au Moyen-Orient et en Afrique du Nord.

facilement manipulables (ce qui n'est pas propre à l'image numérique, mais dans le perfectionnement des outils, la manipulation est devenu imperceptible à notre regard), qu'elles ont ouvert une possibilité infinie pour simuler le réel. Dans leur potentiel de transformation (rognages, collages, déformations, superpositions et estompements), le résultat donne un nombre incalculable de scénarios, les frontières entre le réel et le virtuel sont devenues troubles. Nous avons perdu le sens de l'orientation, « nous nous sommes noyés dans l'océan de l'entropie informatique<sup>518</sup>. »

T. J. Demos évoque les conséquences de la guerre sur la sphère des images telle une crise de la représentation. Dans son ouvrage *The migrant image: the art and politics of documentary during global crisis*, le terme « conflit » envahit toutes les sphères. Ainsi, le terme « conflit » dans une guerre conventionnelle désigne le terrorisme et l'état de la violence, sous l'aspect des nombreuses conséquences qu'elle entraîne, qui peuvent être d'ordre physique ou représentationnel, aussi bien sous l'angle de ses aspects stratégiques - géopolitique ou tactiques militaires<sup>519</sup>.

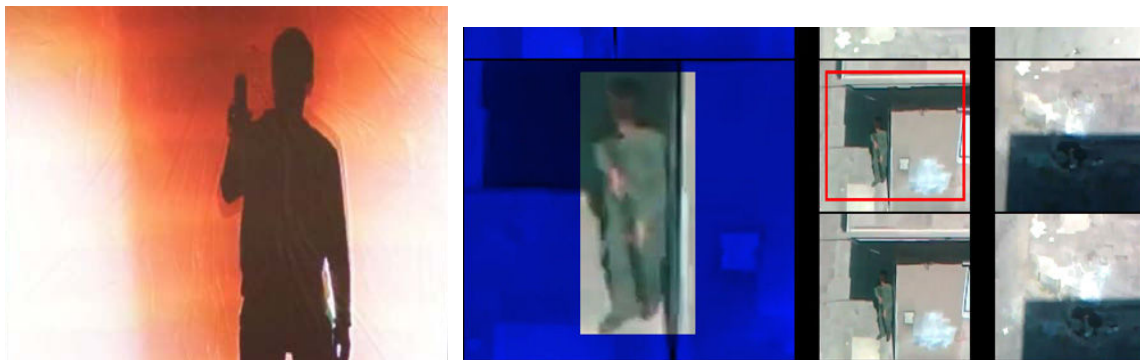


Figure 123 : Rabih Mroué, *The pixelated revolution*, 2012, Détails de l'installation.

Dans les révolutions arabes, un changement dans la diffusion des images est apparu à cause de la récente utilisation des réseaux sociaux au service des manifestations. Les images dans ce contexte ont échappé à toute possibilité d'être sauvées. Les réseaux sociaux ont dépassé les contrôles officiels et militaires sur l'information ; dans ce contexte de manifestations, le territoire ainsi que le cyberspace sont restés en dehors de ce que T. J. Demos appelle un « clash de fondamentalismes<sup>520</sup> ». Une forme de liberté d'expression s'est momentanément produite durant les émeutes, le chaos a permis à ces scènes de s'évader de la

<sup>518</sup> Elio Grazioli, « Pixel, virtuale e polverizzazione », *La polvere nell'arte*, trad. française personnelle, Milano : Bruno Montadori, 2004, p. 291.

<sup>519</sup> Demos, T. J., *The migrant image*, *Ibid*, p. 170.

<sup>520</sup> *Ibid*, p. 170.

censure ; elles ont pu parler librement des faits concrets. Cependant, dans cette surabondance, elles se sont recouvertes elles-mêmes et en sont devenues aveuglantes.

Au sujet de cette réalité virtuelle aveuglante, Elio Grazioli, propose le rapprochement du numérique et d'un savoir absolu. La technologie est devenue pleinement capable de reproduire le réel, de capter la matière infime, de même que l'énergie et le mouvement. En voulant retranscrire le réel au plus proche de l'identique, le numérique fabrique un paradoxe qui s'assimile à celui du trou noir, car le pixel, ni matériel ni temporel, nous mène vers l'obscurité la plus totale. En principe, la poussière se transforme cycliquement pour recomposer la matière – elle ne se perd jamais – tandis que les pixels émulent perpétuellement sans jamais se dissoudre. Cet élément virtuel se rajoute sans fin dans le monde : nous archivons à l'infini, nous n'effaçons aucune donnée numérique, nous créons des mémoires virtuelles de plus en plus puissantes (et aussi de plus en plus petites), et nous produisons enfin un trou noir du trop-plein, un espace vide de mémoire. Dans le travail de Mroué, nous remarquons aussi que la notion d'auteur se dissout ; ce qui importe à ces images est leur capacité à avoir un impact, informer et mobiliser les observateurs dans le monde. Il n'est pas question de beauté, elles ont un besoin frontal de montrer la réalité la plus crue. Mroué établit une association entre les prises de vue des manifestants et la façon « guerrilla filmmaking » adoptée par le *manifeste Dogme95*<sup>521</sup>, car elles sont dépourvues d'un sens esthétique et en prise avec le réel – elles revendiquent un style brut proche de celles du manifeste cinématographique. Celui-ci se fondait sur un refus des valeurs traditionnelles de l'image documentaire dans l'histoire et s'opposait à tout type d'effet spécial ou technologique afin de donner une vue très fidèle de la réalité.

---

<sup>521</sup> Comme ses fondateurs Lars von Trier et Thomas Vinterberg l'ont défini dans leur Manifeste cinématographique, « *Dogme 95* (...) est un collectif de réalisateurs fondé à Copenhague au printemps 1995. *Dogme 95* a pour but de s'opposer à "certaines tendances" du cinéma actuel ». Ses fondateurs, par la suite rejoints par deux autres cinéastes danois, Søren Kragh-Jacobsen et Kristian Levring, affirmaient que « *Dogme 95* est un acte de sauvetage ! » Les films les plus connus du collectif sont *Les Idiots (Idioterne)* et *Festen* tous les deux filmés avec une caméra 35mm portée au poing ou à l'épaule. Le jeu d'acteurs privilégiait les techniques d'improvisation plutôt que les scénarios bien définis d'avance. Le manifeste critique et provocateur a été lancé en réaction aux grandes productions institutionnelles. Ses membres cherchaient à renouveler le langage cinématographique en produisant des films moins formatés et plus expressifs qui n'auraient pas recours aux artifices ni aux effets spéciaux, mais qui privilégieraient plutôt un style vif et réaliste.

Utilisant ces prises de vues brutes de diverses façons, et renforçant leur effet de répétitivité, l'artiste les reproduit sur des photos, des flips books et des vidéos. Dans une partie de l'installation *The pixelated revolution*, il transcrit image par image, la mort des manifestants, l'impact des balles, leur chute, etc. Ces vidéos sont ainsi reproduites sur des flips books et c'est alors au spectateur de les activer. À l'aide d'un bouton, il est invité à déclencher le son qu'accompagne le flip book ; il doit aussi faire défiler les feuilles du flip book pour enchaîner le mouvement sur la bande-son. Le spectateur se doit de composer les scènes ; il est mis à la place de celui qui filme. Il devient alors narrateur malgré lui. Cette fonction lui est imposée par l'œuvre, où les rôles se confondent. Il est piégé par sa curiosité et son voyeurisme (qui le pousse à provoquer l'image en mouvement) et se retrouve à la place de celui qui a engagé la balle. Il devient acteur malgré lui, complice de l'acte déclenché et complice de la mort des images. Ainsi, la grande question posée par *The pixelated revolution* est : peut-on forcer quelqu'un à s'approprier l'histoire de l'autre ?

Cette œuvre, de la même façon que celles des artistes libanais précédemment citées, pointe à mes yeux une question fondamentale sur la responsabilité du métier d'historien. Au-delà du débat permanent en histoire sur l'authenticité du document, Jacques Le Goff, dans son ouvrage *Histoire et mémoire*, nous invite à sortir de cette réflexion. L'auteur affirme qu'« un document faux » est aussi un document historique et « qu'il peut être un témoignage précieux sur l'époque où il a été forgé et sur la période pendant laquelle il a été tenu pour authentique et utilisé<sup>522</sup> ». Aussi, Le Goff nous met-il en garde sur le fait qu'un document qu'on prenait pour authentique, « notamment un texte [mais dans le contexte actuel, cela concerne aussi les images numériques], a pu au cours des âges subir des manipulations d'apparence scientifique qui ont en fait oblitéré l'original<sup>523</sup> ». L'œuvre de Mroué a connu plusieurs modes de présentation et s'adaptait au déroulement des événements politiques. Elle fut présentée postérieurement lors de conférences « non-académiques » (*non-academic lectures*), de la même façon que Walid Raad le faisait lorsqu'il présentait les archives de l'*Atlas Group*. Lors de ces *performances-conférences*, ils rendaient visible tout le potentiel plastique des archives, et démontraient parfois à la fin des présentations les dispositifs qu'ils mettaient en place à l'aide d'outils technologiques servant à fabriquer la fiction. Ces modes de présentation changeants montraient la difficulté qu'ils rencontraient à prendre comme point de départ une

---

<sup>522</sup> Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, Folio Histoire, 1988, p. 303.

<sup>523</sup> *Ibidem*.

seule et unique hypothèse. À travers ces œuvres, ils ont joué un rôle dans l'élaboration de l'histoire de leur pays. La fiction devient dans leur travail un événement inscrit consciemment dans la fabrique de cette histoire, qui pointe la responsabilité critique du regardeur face à l'histoire. D'un côté, les histoires sur lesquelles ils se fondent sont tellement fascinantes et alambiquées qu'elles nous captivent et nous entraînent dans le récit, mais au cours de la narration, l'histoire finit par se déjouer d'elle-même. Elle se contredit, les rôles des personnages changent, nous sommes confondus et finissons par être induits dans le doute. Il est intéressant de voir certaines réactions face au travail de Kalil Joreige et Joana Hadjithomas, qui considèrent ce travail comme une « critique du représentationnel ». C'est par exemple le cas de Caroline Jones, qui introduit le terme d' « herméneutique du doute », ou de Tom Holert, qui dit que le but de leur travail est de « déstabiliser ce que la vérité prétend »<sup>524</sup>. Saree Makdisi établit quant à lui une critique en affirmant que « le risque de ce genre de travail ... est la possibilité que ces photographies et images puissent générer une sorte d'histoire altérée, ou que l'Histoire "authentique" soit effacée à travers un processus non seulement de fétichisation, mais aussi d'anesthésie esthétique »<sup>525</sup>.

Dans le contexte particulier du mode de production des images durant la guerre libanaise, leur excessive médiatisation et la façon dont celles-ci ont échappé à toute forme d'officialité, ces œuvres sont la preuve qu'un changement dans les outils de productions des images et des écritures est en train de se produire. Les artistes décident de sauver certaines des images de ce flux gigantesque des réseaux sociaux pour éclairer des événements précis dont ils sont les premiers témoins.

Ces œuvres pointent nos limites à reconnaître l'exactitude d'un document. Ainsi le sens critique est-il fondamental en histoire, comme nous le rappelle Jacques Le Goff. L'historien se doit d'« interpréter la signification du document, estimer la compétence de son auteur, déterminer sa sincérité, déterminer l'exactitude du document et le contrôler par d'autres témoignages ». Mais dans ce contexte, nous nous trouvons face au problème de l'inexistence de sources historiques que ces artistes s'attellent dès lors à fabriquer. Ils interrogent alors la

---

<sup>524</sup> Caroline Jones, « Doubt Fear », *Art Papers* (January/February 2005) ; Thom Holert, *The Apparition of the Documentary Now ! Contemporary Strategies in Documentary, Film and the Visual Arts*, Frits Gierstberg et al. (éd.), Rotterdam : NAI Publishers, 2005, p. 165. Cité dans Demos, T. J., *The migrant image*, op. cit., p. 193.

<sup>525</sup> Saree Makdisi, « Beirut, a City without History ? », p. 206. Cité dans Demos, T. J., *The migrant image*, op. cit., p. 193.

documentation historique sur ses lacunes, « sur les oublis, les trous et les blancs de l'histoire ». Ils font, comme nous le propose le Goff, un inventaire des archives du silence. Ils répondent à une incitation à faire l'histoire à partir des documents et des absences<sup>526</sup>.

---

<sup>526</sup> Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 302.

### 3.2.5. À la recherche d'un employé disparu de Rabih Mroué



Figure 124 : Rabih Mroué, *Looking for a Missing Employee* (À la recherche d'un employé disparu), 2010-2012, Lecture-performance.

J'ai découvert cette œuvre il y a une dizaine d'années, en 2009, lors de sa présentation à la Fondation Cartier à Paris. À la fin de la représentation, je ne savais pas si j'avais assisté à une pièce de théâtre ou à une performance visant à exposer une archive confuse. L'archive qui avait servi à l'élaboration de l'œuvre *Looking for a Missing Employee* (À la recherche d'un employé disparu, 2010-2012), avait été collectée par Rabih Mroué dans les différents journaux au Liban et portait sur la disparition, le 25 septembre 1996, de Raafat Suleiman, un employé du Ministère des finances, et les facteurs politiques qui avaient occulté sa disparition. Lors de la représentation, j'avais été entraînée dans un flot d'informations tellement vaste que je m'étais perdue dans la narration. J'ai cru comprendre qu'il s'agissait pour l'artiste d'exposer sa tentative échouée de comprendre l'assassinat trouble d'une personnalité politique. Mroué s'attelait à ficeler un récit complexe pour devenir en quelque sorte narrateur d'une histoire impossible à raconter. Cette figure récurrente de l'échec de la narration, de l'impossibilité de la construction de la mémoire, dans le contexte colombien est très récurrente. Les Colombiens sont habitués aux procès judiciaires interminables, aux manigances de la presse, aux manipulations de la justice, à la disparition subite des preuves clés, des témoins... C'est l'une de causes de la méfiance que les Colombiens éprouvent face à



l'État, la justice et la presse. Lors de la disparition de figures politiques majeures en Colombie, la reconduction éternelle des procès a fait partie de notre paysage quotidien depuis 1948, et elle se reproduit maintes fois avec d'importantes figures politiques assassinées notamment depuis les années 1980 durant la vague d'assassinats laissée par le narcotrafic et durant la persécution de membres du parti politique de la UP (Unión Patriótica). En effet, depuis l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, de Guadalupe Salcedo Unda (leader paysan des guérillas Libérales<sup>527</sup>) en 1957 et jusqu'à l'assassinat de figures importantes dans les processus de paix telles que Oscar William Calvo (porte-parole de guérillas de l'Ejército de Liberación Nacional EPL) en 1985, de Jaime Pardo Leal (ancien magistrat et candidat présidentiel du parti de l'Union Patriotique) en 1987, de Luis Carlos Galán (candidat libéral à la présidence) en 1989, de Bernardo Jaramillo Ossa (sénateur communiste président du parti de l'Union Patriotique) et de Carlos Pizarro (commandant des guérillas du M-19 et candidat à la présidence du parti de l'Union Patriotique) en 1990, ou encore de l'assassinat de l'humoriste Jaime Garzón (journaliste et médiateur dans le processus de paix) en 1999, parmi des centaines d'autres journalistes et activistes assassinés, les Colombiens, depuis trois générations, ont été brisés par ces crimes tout en sachant qu'ils étaient impuissants face à la justice inopérante du pays. La chronique de ces histoires au fil des années ne fut qu'une suite de canulars, de ouï-dire, de fausses pistes, de témoignages contradictoires, de témoins disparus, vouée à confondre et décourager les gens. L'assassinat indiscriminé des journalistes porteurs d'une voix d'opposition a aussi rendu incrédules les Colombiens face à la presse dans laquelle a aussi primé une production d'images et d'informations spectaculaires et voyeuristes de l'information qui l'a beaucoup discréditée. Dans ce sens, l'œuvre *Looking for a missing employee* de Rabih Mroué a constitué pour moi une clé dans la réflexion sur le processus d'élaboration de la narration et sur l'approche de la vérité en histoire. Elle m'a permis de construire des parallélismes entre ces deux pays en guerre et de comprendre différentes façons de réagir chez des artistes en proie à la nécessité de faire mémoire dans des contextes dévastés par les guerres<sup>528</sup>.

---

<sup>527</sup> Guadalupe Salcedo Unda (né à Tame, Arauca en 1924) durant la période du bipartisme entre les Libéraux et les Conservateurs, fut le commandant le plus célèbre de l'un des groupes des guérillas Libérales ayant opéré dans la région des Llanos Orientales entre 1949 et 1953. Ces guérillas sont nées dans le but de défendre les populations paysannes contre les attaques de groupes Conservateurs soutenus par le gouvernement colombien à l'encontre des Libéraux. Elles furent l'une des conséquences laissées par les événements du 9 avril 1948 qui ont mené à l'assassinat du leader Libéral Jorge Eliécer Gaitán, assassinat qui déclencha un déchaînement de violences entre Libéraux et Conservateurs durant la sanglante période connue comme « L'époque de la violence » en Colombie.

<sup>528</sup> Il serait aussi intéressant de rappeler que le lien entre le Liban et la Colombie n'est pas fortuit, par l'histoire de ses migrations : les villes de la côte Atlantique et du Caraïbe telles que Barranquilla, ainsi que de nombreuses

À travers son œuvre, Mroué aborde la perte de confiance dans les institutions, dans l'histoire et dans les images. Il s'acharne à reconstituer les événements qui auraient pu causer la disparition de l'employé, mais il se laisse en même temps dépasser par les fausses pistes et par les documents. Se fondant sur des titres de presse, il énonce au public des détails croustillants qui expliquent le destin tragique de l'employé. Le public hésite entre rires et silences tellement ces informations tournent à l'absurde. Au milieu des canulars, subitement, l'artiste jette des détails terrifiants sur le corps de l'employé, découpé et fondu dans l'acide, à la suite de quoi le président déclara une « guerre contre la corruption ». La performance fut censurée par le gouvernement libanais, mais a pu être présentée régulièrement dans des lieux prestigieux de l'art aux États-Unis, en Allemagne, en France et en Argentine entre autres.

Lorsque j'ai découvert cette œuvre de Rabih Mroué, j'ai été surprise par cette capacité de l'artiste à interroger la place de l'historien. À s'emparer de son archive documentaire pour la potentialiser plastiquement comme acte historiographique et à « explorer la relation de l'image comme figure de connaissance et de vérité<sup>529</sup> ». Bien qu'au début Mroué n'ait pas collecté toutes ces coupures de journaux dans le but de faire une œuvre, mais par simple curiosité des événements, il transforme cette archive en matière à penser l'histoire, se servant d'un domaine qui lui est très familier : la dramaturgie. Mroué est un homme de théâtre et un musicien influencé par l'émergence dans les années 1960 et 1970 du nouveau théâtre radical revendiqué par des artistes comme Jan Fabre, la Needcompany et Robert Wilson. Par sa mise en abîme, par son induction dans le doute, l'œuvre nous fait réfléchir sur l'assemblage des événements et leur chronologie. Comme l'explique Maaïke Bleeker dans son article « Performing the image », par l'accès à la fiction des artistes libanais, et en élargissant leur

---

viles frontalières entre le Venezuela et la Colombie tels que Maicao, furent habitées par des populations arabes venues du Liban, de la Syrie et de la Palestine à la fin du XIX<sup>e</sup> et durant le XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la Guerre du Golfe dans les années 1990. On estime qu'entre 1880 et 1930 autour de 180.000 migrants arabes, mal appelés "los turcos", seraient arrivés dans le pays. Ces migrations ont contribué à la construction économique de la Colombie et ont participé activement à la vie politique et culturelle du pays. Chrétiens et musulmans, ils font aujourd'hui partie de la vie du pays depuis quatre générations, ce fut sans doute la seule migration massive que la Colombie ait connue au XX<sup>e</sup> siècle. Le pays, à cette époque, accaparé par les guerres civiles, n'était pas une destination qui attirait beaucoup de migrants. Malgré tout, ces populations se sont installées notamment dans le nord du pays jusqu'à faire partie intégrante des livres de García Márquez qui se déroulaient dans ces régions. On dit que beaucoup de ces migrants seraient arrivés dans le pays en faisant erreur sur la destination de leur voyage. On imagine que seuls les habitants de pays connaissant la guerre pouvaient s'adapter à un tel contexte de violence.

<sup>529</sup> Maria Hlavajova, et Jill Winder (éds). *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, Utrecht Rotterdam : BAK, 2012, p. 183.

domaine, ceux-ci ouvrent des possibilités pour des futures apports dans la redéfinition de la réalité en prenant comme hypothèse que les documents ne témoignent que d'une réalité partielle. Ce rejet de l'inégalité s'inscrit dans la perspective de ce que Rosalind Krauss a appelé « la division représentationnelle » – ou l'éclipse du fictionnel, et son contraire – et définit la nature politique d'un geste par lequel ils réfutent les positions de victimes comme de victimaires en réinventant les relations entre le réel et le fictionnel<sup>530</sup>.

Face à tous les chemins empruntés par la chronique racontée de vive voix par Rabih Mroué, installé dans l'un des pupitres au milieu des spectateurs, on comprend que l'artiste souhaite créer un décalage. Les pistes sont infinies, les informations si troubles et contradictoires que le spectateur en est désorienté et devient suspicieux. Malgré tout, sans savoir si l'artiste a soumis son public à une chronique journalistique ou à une histoire inventée, un détail survenu à la toute fin de la représentation (après les applaudissements) nous fit penser que cette performance – à la marge d'une présentation universitaire, d'une pièce de théâtre ou d'une performance artistique – était en effet un montage : à la fin du spectacle, l'artiste finit par nous dévoiler ses outils de travail, tel un magicien, et déconstruit le dispositif du montage des images, très artisanal. Il explore ainsi la technique du photomontage et nous fait remarquer la différence entre la représentation visuelle (picturale) et le vaste domaine de l'iconicité (verbal, acoustique, et images mentales)<sup>531</sup>. Avec de légers déplacements et de visibles décalages, il nous montre les outils qui lui ont servi pour ficeler la narration. Mroué soulève ainsi une interrogation, « à savoir si l'image est un photomontage ou une photo-manipulation<sup>532</sup> ». Ce qui l'intéresse, souligne l'artiste, c'est la production de l'image et non pas l'effet qu'elle produit. Pour l'historien W.J.T. Mitchell, il faut opérer dans l'élaboration des images une distinction entre deux sortes d'image – *picture* et *images* (la distinction est intraduisible en français) – en termes de « différence entre un objet construit concrètement ou un ensemble (cadre, support, matériaux, pigments, facture) et le virtuel, un phénomène d'apparition donnée au regard qui entraîne une attitude plus passive ou un acte

---

<sup>530</sup> Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge : Mass ; London : The MIT Press, 1981, p. 240. Cité dans Maria Hlavajova, et Jill Winder (éds). *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, Utrecht Rotterdam : BAK, 2012, p. 183. « In these artist's work, theatrically produces what an historian art theorist Rosalind Krauss terms an "operational divide" between the artistic object and the preconceptions about knowledge that the viewer might have about bot hit and him-or herself.»

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>532</sup> Rabih Mroué cité dans *Ibid.*, p. 181.

automatique »<sup>533</sup>. W.J.T. Mitchell réfléchit à la manière dont les images apparaissent comme un outil de connaissance : il évoque la relation entre la parole et la vue, entre raconter et montrer, entre les dires et les témoignages, entre les mots (entendus, cités, inscrits) et les objets ou actions (voir, représenter, et décrire). Entre les différents canaux sensoriels, les traditions de représentations, et les modes d'expérience<sup>534</sup>. Et dans les performances de Rabih Mroué sont inversées les logiques représentationnelles ainsi que le point de vue du spectateur, qui se trouve en effet intégré aux images mêmes.

Le dispositif de représentation des images a l'air complexe –une camera filmant l'artiste et retransmettant son image sur un écran sur scène –, mais en réalité à l'aide d'une caméra, d'une simple retransmission en direct sur écran et d'un cahier rempli de coupures de journaux et d'annotations, on comprend qu'il s'agit d'une mise en abîme des outils de production de l'image. Voulant établir une distance entre le public et le narrateur, l'artiste va s'asseoir au début du spectacle derrière un pupitre, entre le public, laissant vide la place du narrateur au milieu de la scène tout au long de la représentation. Ainsi, le pupitre et la chaise – seuls éléments sur scène – resteront éclairés et inutilisés durant toute la représentation. Une caméra filme en plan fixe son visage et son cahier rempli de coupures de journaux – son visage et son cahier se retrouvant ainsi projetés sur les écrans de la scène à l'endroit du pupitre et de la chaise restés vides. Le public regarde vers la scène, car la disposition du théâtre le conditionne ainsi, avec l'image de Mroué projetée, alors même que l'acteur se trouve juste à côté du public qui regarde l'image fabriquée en face et non pas le visage de l'artiste à côté. Comme le signale Maaike Bleeker, il y a deux mouvements dans la réflexion ; d'un côté, les spectateurs se demandent ce qui est en train de se produire sur scène et de l'autre, le metteur en scène questionne sa propre perception<sup>535</sup>. À la fin de la représentation, l'artiste descend sur scène, éteint le projecteur et la caméra de façon à « faire découvrir » que le montage est fait de bric et de broc : en effet la caméra recadre les images de la presse qui sont collées sur les pages du cahier, enjolivant en quelque sorte la réalité, et occultant les notes en marge prises par l'artiste, où sont visibles toutes ses interrogations ainsi que des flèches qui permettent à l'artiste de dessiner le sens (ou le non-sens) que va prendre le récit. Le cahier d'écolier très

---

<sup>533</sup> Rabih Mroué, « The Inhabitants of Images », extrait du manuscrit de la conférence-performance, publié à l'occasion de l'exposition de Rabih Mroué *I, the Undersigned* à BAK, Utrecht, dans BAK Newsletter 2010, pp. 14-23. Dans *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, *Ibid*, p. 181.

<sup>534</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994, p. 4. Cité dans *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, *Ibid*, p. 186.

<sup>535</sup> *Ibid*, p. 183.

simple, vieilli par l'usure et par des manipulations nombreuses, contient une vaste archive documentaire sur l'éclaircissement de cette histoire par la presse. Pourtant, après que l'artiste nous l'a exposé en détails, nous n'avons pas du tout l'impression d'avoir compris quel fut le destin de l'employé disparu. Dans ce travail, la mise en scène produit ce que Rosalind Krauss appelle une « division opérationnelle », c'est-à-dire que la perception de l'objet artistique dépend du bagage des connaissances que le spectateur porte en lui. En d'autres termes, nous explique Maaike Bleeker, du point de vue théâtral émerge un mode d'exploration artistique dans lequel « le sens de l'art est placé dans la relation avec les spectateurs » en tant qu'« observateurs actifs ». Ce qui fait sortir la mise en scène du théâtre des modes traditionnels de représentation et propose une nouvelle forme dans laquelle *le drame* occupe un rôle central de *la narration*<sup>536</sup> et produit une nouvelle logique esthétique que nous mettrons au service de l'histoire.

En Colombie, une pièce de théâtre historique, qui fut fondatrice du théâtre de la dissidence s'intitule *La siempre viva* (La toujours vivante, 1992), du metteur en scène Miguel Torres. *La Siempre viva* a marqué un tournant historique en Colombie par le fait qu'elle inverse aussi la narration et les attentes du public. Celle-ci détourne l'événement historique du Palais de Justice de 1985 en une toile de fond, sorte de décor secondaire de la narration. Ce qui apparaît au premier plan sont les situations singulières des locataires d'une maison modeste du quartier de la Candelaria, à Bogota, près de la Plaza de Bolívar où se sont déroulés les événements du Palais de Justice des 6 et 7 novembre 1985. À caractère « vériste », mettant en avant des histoires superflues, la pièce s'éloigne de l'expressionnisme ou du ton burlesque des productions théâtrales de l'époque. Derrière les histoires des habitants de la maison apparaît l'histoire de Cristina del Pilar Guarín (l'une des femmes disparues durant la prise et reprise et dont les restes furent retrouvés seulement en 2015). Julieta, le personnage de la pièce de théâtre venait de décrocher son diplôme d'avocate, et en attendant de trouver autre chose, décide d'accepter un petit boulot. C'est ainsi qu'elle va faire un remplacement temporaire d'un mois pour le congé maternité de l'une des employées de la cafétéria du Palais de Justice. Le 6 novembre était son dernier jour de travail, mais elle n'est jamais sortie du Palais de justice et fut portée disparue comme onze autres dans des circonstances troubles lors de la prise du Palais de Justice. Sa mère, désespérée par les recherches épuisantes et découragée par les démarches administratives absurdes, sombrera dans la folie et finira par mener des

---

<sup>536</sup> Maaike Bleeker, dans *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, Ibid, p. 183.

dialogues interminables avec le fantôme de sa fille. Les influences de Brecht, Weiss et le « théâtre de l'absurde » sont présentes – Brecht dans son *Journal* et dans *l'abécédaire* découpe par exemple des images de la période de la guerre, les colle, les assemble, les agence : il est question de montage. Sont mélangées dans cette œuvre les images documentaires dans une claire intention de Miguel Torres de raconter l'histoire avec un réalisme photographique dans lequel les problématiques de narrativité sont plus importantes que l'histoire même, entremêlée, et impossible à suivre par le spectateur tout comme l'histoire de l'employé disparu de Rabih Mroué. Apparaît dans l'une des scènes, par exemple, le fameux match de football qui fut retransmis dans les médias pour occulter les retransmissions en direct des événements du Palais de Justice. Torres affirme que le langage théâtral n'est pas suffisant pour représenter les horreurs d'une telle tragédie : « ce sont des choses irracontables », – et très difficiles à mettre en scène au théâtre – l'artiste décide de déplacer son regard pour raconter la vie commune de simples citoyens qui ont seulement participé à l'histoire dans ses marges. La pièce finit en disant :

« Une année après restent uniquement les ruines de l'holocauste du Palais de Justice et une plaque (devant la maison) qui dit : « Cette maison déteste la méchanceté, aime la paix, punit les délits, préserve les droits et honore la vertu ».<sup>537</sup>



Figure 125 : Rabih Mroué, Capture d'écran de la vidéo de la performance *Looking for a Missing Employee* (2003), Baryshnikov Arts Center en 2012, Photo : Ves Pitts.

<sup>537</sup> Miguel Torres, « La siempre viva » (pièce de théâtre), dans Fernando González Cajiao, *Tres dramaturgos*, Bogotá : Colcultura, 1996, p. 275. « Un año despues del holocausto sólo quedan las ruinas del Palacio de Justicia y una placa que dice : “Esta casa aborrece la maldad, ama la paz, castiga los delitos, conserva los derechos y honrra la virtud” ».

Beaucoup d'artistes en Colombie durant les années 1980 et 1990 ont collecté de façon méthodique les coupures de presse qu'ils trouvaient afin de reconstituer les événements troubles de l'actualité politique. C'est le cas par exemple de Doris Salcedo avec les archives qu'elle a recueillies durant plus de dix ans sur la tragédie du Palais de Justice, ou de Beatriz González qui collectait systématiquement les archives sur les massacres dans les régions isolées en Colombie, ou encore des archives d'Oscar Muñoz sur les assassinats produits par la Guerre des Cartels à Cali. À des époques antérieures, l'utilisation du journal fut très importante dans l'histoire de l'art en Colombie, notamment chez les artistes conceptuels des années 1970 et 1980, qui ont créé à travers son usage une forme de contre-information qui a été commune à toute une génération d'artistes dans toute l'Amérique Latine. C'est le cas du groupe Taller 4 Rojo, de Bernardo Salcedo, d'Alvaro Barrios ou encore d'Antonio Caro, artistes qui ont utilisé la presse dans le but de représenter des situations invisibilisées voire censurées. Certains artistes ont ainsi dénoncé l'abus de pouvoir et l'indifférence des dirigeants politiques face aux situations de crise, d'autres ont souhaité répondre au manque de réaction que causaient dans l'opinion publique les assassinats d'étudiants ou de leaders paysans et syndicalistes qui semblaient rapidement dans l'oubli. Ces artistes agissaient dans l'urgence du moment et se sont aussi servi de la presse comme moyen massif de diffusion de leur travail. Si la presse a joué un rôle très important pour les artistes colombiens en tant que document de recherche, sorte d'impulsion créatrice et d'outil de dénonciation, les artistes n'ont pas vraiment réfléchi à donner une forme à l'archive en tant qu'élément plastique. Ni au mode d'exposition de leurs archives. C'est une problématique récente qui est demeurée inexplorée jusqu'au moment où l'on a commencé à parler du *post conflict* dans les années 2000. Les archives documentaires collectées par les artistes colombiens constituent des sources d'une grande valeur pour l'histoire, mais sont restées jusqu'à maintenant « endormies » dans les ateliers des artistes. Elles attendent de tomber dans les mains de jeunes chercheurs qui proposeront des lectures et sauront en tirer les apports que celles-ci pourront faire à l'histoire de l'art et à l'histoire du pays. La Colombie est un pays qui ne se préoccupe pas de valoriser ni de préserver ses archives ; c'est le pays de la fuite des archives, de la disparition des archives, des archives brûlées. Nous avons évoqué précédemment la disparition de certaines archives dans le chapitre sur *La Plaza de Bolívar comme espace de construction de la*

*mémoire collective en Colombie*<sup>538</sup>. C'est un pays où, au lieu de mener une politique de préservation, on a laissé fuir des archives de grande valeur sans trop d'inquiétude. À la fin de ce chapitre, dans le point 3.5. : *La fuite des archives*, (p. 451), j'évoquerai la disparition des archives en Colombie comme l'une des causes du manque de mémoire historique en Colombie.

Pour revenir à la réflexion sur les images et les archives dans le contexte libanais, il est intéressant de souligner que les artistes libanais cités antérieurement sont parvenus à cette réflexion parce qu'ils ont ressenti une saturation par les images, que les archives devenaient à leurs yeux impuissantes. Par hasard, à la fin de la guerre, de nombreux artistes de la diaspora sont rentrés au Liban et sont tombés d'accord sur le fait qu'ils se sentaient submergés et dépassés par les archives. C'est ainsi qu'ils ont cherché des moyens plastiques pour parler de la mémoire et qu'ils ont réfléchi à une plasticité de la narration. Qu'elles aient été constituées par eux ou qu'elles leur aient été confiées par d'autres, ils ont senti une responsabilité peser sur leurs épaules. Leur réflexion commune débute avec des interrogations telles que : quoi faire avec tant d'images ? Les images ne seraient-elles pas devenues impuissantes ? Comment faire histoire avec ces images ?

---

<sup>538</sup> Dans le chapitre 2.3.5 (pp. 220) intitulé *La Plaza de Bolívar : un espace de réappropriation pour la construction de la mémoire collective en Colombie*, j'affirme qu'il est curieux de remarquer que la Colombie, depuis la déclaration de son indépendance, a perdu - par accident ou par malchance - toutes les archives historiques pouvant contribuer à forger l'idée de la Nation et l'identité de ses habitants : en commençant par l'acte d'indépendance de la Nueva Granada, promulgué à partir des révoltes du 20 juillet 1810, qui fut brûlé dans l'incendie des galeries marchandes Arrubla sur la Plaza de Bolívar en 1900, devenues par la suite le Palais Liévano où est aujourd'hui installée la Mairie de Bogotá.

Puis, en avril 1948, lors de la vague destructrice du *Bogotazo* à la suite de l'assassinat du candidat à la présidence Jorge Eliécer Gaitán, de nombreux bâtiments du centre ville qui étaient alors le siège du gouvernement furent brûlés, avec les archives qu'ils contenaient. Ce même jour, le premier Palais de Justice construit dans les années 1930 fut brûlé et avec lui toutes les archives judiciaires.

Ensuite, dans les années 1960-1970, fut construit un deuxième Palais de Justice sur la Plaza de Bolívar, où furent calcinées en 1985, à la suite de l'action des guérillas du M-19 et de la reprise militaire, toutes les archives de la Justice Colombienne, notamment celles concernant l'histoire du narcotrafic.

Aujourd'hui, dans le cadre de ce que les historiens appellent *le postconflict*, on commence à se demander où sont passées les archives des différents groupes guérilleros qui ont constitué l'opposition politique des trente dernières années. L'historien d'art Halim Badawi dans de nombreux articles, pose la question de la fuite des archives et s'interroge sur le sort des archives journalistiques, photographiques ou littéraires. Ainsi, il se demande pourquoi les archives de grands écrivains comme Gabriel García Márquez et Álvaro Mutis sont-elles vendues en dehors de la Colombie et ne restent-elles pas dans les mains d'institutions culturelles colombiennes. Pour plus d'informations, voir :

Halim Badawi, « El Museo Nacional y el patrimonio fotográfico de Colombia. En cámara lenta », publié le 11/09/2013, Revista Arcadia, à <https://www.revistaarcadia.com/impres/artef/articulo/halim-badawi-museo-nacional-patrimonio-fotografico-colombia-fotografias/33175> (consulté le 26/01/2018).

Halim Badawi, « El archivo de Gabriel García Márquez: anotaciones para un proyecto de repatriación », *Esfera Pública*, [esferapublica.org](http://esferapublica.org), publié le 23/04/2014, <http://esferapublica.org/nfblog/el-archivo-de-gabriel-garcia-marquez-anotaciones-para-un-proyecto-de-repatriacion/> (consulté le 26/01/2018).



La démarche des artistes colombiens sera différente, car ils n'auront pas de distance avec la guerre. La plupart d'entre eux n'ont quitté le pays que pour de très courts séjours et ont plutôt fait le choix de rester sur place pour témoigner de la situation. À partir du moment de la prise et la reprise du Palais de Justice, ils prendront conscience de la dimension de la guerre et se rendront en éclaireurs dans les régions, d'autres iront en profondeur pour dépouiller la presse et rendre visible une situation que les citoyens ne connaissaient pas. Ils vont chercher les images et produire des indices. Pour ce faire, ils partent à la recherche de témoignages, d'images qu'ils vont arracher à la violence comme des preuves, d'objets chargés de la mémoire du conflit. Ils vont prendre la précaution de ne pas développer un discours littéral sur la violence, de ne pas représenter la guerre, mais vont plutôt évoquer la souffrance des victimes et leur besoin de reconnaissance à travers les processus de deuil. En Colombie, après la période que l'on a appelée « La violence » à la suite du *Bogotazo* en 1948 et pendant une cinquantaine d'années, le pays s'est refusé à accepter qu'il vivait une guerre. L'échec des nombreuses tentatives de paix et l'assassinat systématique des négociateurs de la paix le démontrent. Pensant qu'il s'agissait plutôt de règlements de comptes entre trafiquants ou de simples revendications paysannes, en niant le conflit politique, le pays a refusé de reconnaître les victimes d'un conflit. Sans un processus d'acceptation collectif, les artistes n'ont pas non plus pris le recul nécessaire pour réfléchir à l'écriture de l'histoire, mais ont pu seulement arracher des traces de cette réalité chaotique pour montrer que la guerre était bien là et que le pays se refusait à la regarder en face.

### 3.3. Réinvention d'une archive : histoire fragmentée

#### 3.3.1. Des images comme des calques: *Images en tas* (œuvre Carolina Ariza)

L'œuvre *Images en tas* (2006-2008) est composée de nombreuses photographies numériques de petit format, sans réelle qualité technique ni photographique. Elles constituent les parties d'un tout, un rassemblement d'images à partir desquelles je souhaitais représenter une situation complexe lors de la période de changement brutal que vivait un quartier. Il s'agissait pour moi d'enregistrer la transformation et la destruction d'immeubles dans les quartiers de la Goutte-d'Or et de la Chapelle, qui souffrirent une profonde transformation urbanistique entre 2006 et 2008. Nous allons définir dans ce cadre les images comme des objets matériels, des documents composés de couches qui vont agir sur nos mémoires. Revenons à la définition antérieurement citée de W. J. T. Mitchell dans son ouvrage *Picture Theory*, dans laquelle l'auteur propose de réfléchir aux images dans une relation au monde concret. Il s'agit de penser l'image dans sa dimension politique et non pas dans la perspective contemporaine du rapport virtuel et anxiogène des images produites par les médias<sup>539</sup>. Rappelons ce que Mitchell dit de la différence entre images concrètes et images immatérielles, entre deux termes impossibles à traduire en français : « *Image* » et « *picture* »<sup>540</sup> :

« Dans la langue commune, « *picture* » [image concrète] et « *image* » [image mentale] sont régulièrement utilisées indistinctement, elles sont interchangeable pour désigner des représentations visuelles à deux dimensions. Les deux mots vont quelques fois tomber dans ce même usage. Malgré cela, en général, je pense qu'il est utile de faire la distinction entre ces deux termes : faire la différence entre un objet concret construit ou un ensemble (cadre, support, matériaux, pigments, facture) et le virtuel, phénomène d'apparition qui induit un problème de perception ; la différence entre un acte délibéré de représentation (celui de faire image ou de représenter) et un autre moins volontaire, qui est peut-être même une action passive et automatique (celle d'imaginer), la différence entre un genre de représentation spécifique (l'image 'picturale') et l'ensemble du domaine de l'iconicité (verbal, acoustique, images mentales). »<sup>541</sup>

<sup>539</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994, p. 4.

<sup>540</sup> Se référer au le chapitre 3.2.5. À la recherche d'un employé disparu de Rabih Mroué, p.346.

<sup>541</sup> « In common parlance, "picture" and "image" are often used interchangeably to designate visual representations on "two-dimensional surfaces, and will sometimes fall into this usage. In general, however, I think it is useful to play upon distinctions between the two terms: the difference between a constructed concrete object or ensemble (frame, support, materials, pigments, facture) and the virtual, phenomenal appearance that it provides for a beholder; the difference between a deliberate act of presentation ("to picture or depict" and a less voluntary, perhaps even passive or automatic act ("to image or imagine"; the difference between a specific kind of visual representation (the "pictorial" image) and the whole realm of iconicity (verbal, acoustic, mental images). » Dans W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994, p. 4.

En effet il y a un type d'images que nous pouvons manipuler ou bien exposer : elles sont de l'ordre des « *pictures* » : un objet matériel qui se dégrade, qui peut être détruit, brûlé, abîmé ou caché. L' « *image* », quand à elle, advient après la destruction matérielle et reste dans la mémoire ou dans le récit ; elle fait ainsi partie des traces laissées dans d'autres médiums<sup>542</sup>. Dans la seconde définition, « l'image peut dès lors être pensée comme une entité immatérielle, une apparence fantomatique, fantasmagorique mise à jour sur un support matériel<sup>543</sup> ». C'est cet aspect immatériel que Muriel Pic va évoquer au sujet des images chez W. G. Sebald. Nous allons, à travers l'œuvre *Images en tas*, établir une analogie entre cette matérialité de l'image et la façon dont se fabriquent les souvenirs et les images mentales en faveur de l'histoire. Pour cela, nous allons emprunter le concept d'*image papillon*, développée par Muriel Pic à travers l'œuvre de W. G. Sebald. Sebald essaie de reconstituer tardivement ses souvenirs d'enfant de la Shoah, où ses parents furent assassinés. Jacques Austerlitz, le narrateur qui incarne une génération entière de juifs ayant perdu la trace de leurs destins, va reconstituer les lacunes de sa mémoire en ayant recours aux témoignages. C'est notamment à travers une amie de sa mère, Agatha, que lui sera révélé une partie de son passé. Il s'appuiera aussi sur des archives, photographies et documents historiques qu'il accumulera pour reconstruire tant bien que mal la vie de ses parents disparus. Dans *Austerlitz*, l'écrivain essaie de comprendre le sens de la tragédie en faisant émerger ses souvenirs très lointains. Sebald affirme « travailler comme un bricoleur » ; il s'agit ce faisant d'une narration qui épouse l'écriture documentaire, l'essai, l'enquête et le journal de voyage, frôlant constamment la limite entre fiction et imagination. L'auteur nous dit que si une image peut être matérielle, elle peut aussi être exposée, étiquetée, envoyée par la poste, pliée, déchirée, raturée – lorsqu'elle porte en elle des traces de son trajet, elle porte aussi la fragilité dans sa propre matérialité, elle possède en elle la notion d'accident ainsi que les échanges, desquels Sebald va s'emparer pour en faire son œuvre. « Il emmagasine ce qu'il trouve en fonction d'intérêts qui lui sont propres, mais aussi de la manière dont ces documents rescapés le regardent<sup>544</sup> ». Il explique que « s'il a ramassé ces photographies anonymes dans des marchés aux puces, s'il a choisi telle ou telle image dans des archives historiques, c'est parce que les images l'appelaient ; elles lui demandaient d'être sauvées. [...] Le document attrape l'écrivain ; il vient le

---

<sup>542</sup> W. J. T. Mitchell, *Ibid*, p. 21.

<sup>543</sup> W.G. Sebald, *Austerlitz*, Actes Sud, traduit de l'allemand par : Patrick Charbonneau, 2002, p. 66.

<sup>544</sup> Muriel Pic, Entretien par Christophe Gaillard, *L'image papillon*, cat. exp., Luxembourg : Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam, 2015, p. 17.

saisir »<sup>545</sup>. Cet appareil de vision mis en place par l'écrivain propose un « démontage chronologique de la narration<sup>546</sup> ».

Muriel Pic explique que :

« ce démontage restitue les retours de souvenirs et implique aussi le démontage de la chronologie, lequel est aussi un remontage mnémonique, ou un montage d'une logique temporelle autre, qu'il faut dire plutôt mélancolique. Comme le montre très bien Didi-Huberman dans son travail sur les images, la règle du démontage, c'est la ressemblance morphologique, basée sur le principe que, entre des périodes très différentes et entre des lieux divers, on trouve des choses qui se ressemblent. Pour l'historien, c'est déroutant, puisque s'il assemble ces choses, il perd sa logique chronologique, cruciale pour lui puisqu'il cherche à déterminer la cause des événements, de la cause à l'effet. L'historien de la culture – je pense notamment ici à l'approche psychologique de l'histoire d'Aby Warburg ou à l'histoire de l'art comme histoire des prophéties de Walter Benjamin – va pouvoir s'attacher aux ressemblances morphologiques des images entre des espaces et des temps différents. »<sup>547</sup>

Demeurent cependant les moments où les images tournent en boucle, car elles sont trop proches, trop ressemblantes et que l'on n'a pas assez de distance avec elles pour réaliser un montage et construire une narration. En effet, l'œuvre *Image en tas* résulte d'une accumulation d'images très ressemblantes, qui s'annulent par leur ressemblance même. De la même façon que pour les images de territoires détruits par la guerre, dépourvues de singularité et répétitives, il était difficile d'en extraire une quelconque narration. C'est à partir de ce constat d'une mise en abîme dans laquelle les images tournaient à vide face à une situation dramatique que j'ai voulu créer des images fantomatiques, afin d'évoquer une situation devenue très familière, mais que l'on ne voyait plus à force de répétition. J'ai ainsi commencé à m'efforcer pour créer des moyens plastiques afin de faire disparaître les images de mon archive.

Les images photographiques sont composées de plusieurs calques, c'est pourquoi nous les percevons différemment à chaque fois que nous sommes devant elles. Les informations qu'elles nous donnent nous apparaissent selon plusieurs temporalités au fur et à mesure que nous les regardons et que nous les confrontons à d'autres informations. Dans la production démesurée d'images à laquelle nous sommes confrontés dans notre vie quotidienne, elles en deviennent omniprésentes. Nous avons donc pris l'habitude de vivre avec elles ; cependant, de par cette omniprésence, elles sont devenues une source d'anxiété : nous nous demandons

---

<sup>545</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>546</sup> Muriel Pic, *W. G. Sebald, L'image papillon*, p. 50.

<sup>547</sup> Muriel Pic, *L'image papillon, op. cit.*, p. 148.

toujours ce qu'elles vont devenir, si elles peuvent se retourner contre nous, nous décevoir ou nous tromper. Elles sont éphémères et nous installent dans un rapport d'immédiateté à la mémoire. Lorsqu'il y a trop d'images, elles se superposent dans nos mémoires comme des calques et finissent par perdre leur potentiel à nous interroger. Ce sentiment, je l'ai expérimenté lorsque j'analysais mes archives photographiques du quartier de la Goutte-d'Or et de la Chapelle. Cette archive, constituée d'images de terrains vagues, de chantiers de constructions et de destructions, m'a conduite vers un phénomène de trop-plein, et m'a rapprochée d'une forme d'indifférence face aux images qui se rapprochait de celle que j'avais expérimentée durant la guerre en Colombie avec les images de la violence, si présentes et répétitives, qu'elles avaient fini par rendre les Colombiens indifférents à la violence. Au début de mes prises de vue, je voulais capturer les destructions d'immeubles, car j'étais émue par la disparition de la mémoire qui survient lorsque l'on détruit « la maison » de quelqu'un. Je voulais, par affection, conserver les traces de ces habitations ; mais lorsque je regardai l'archive que j'avais produite, j'eus alors du mal à exprimer cette mémoire intime liée à la maison disparue. Il m'était difficile de repotentialiser ces images pour les porter dans le présent et en faire œuvre. Didi-Huberman, dans son ouvrage *Quand les images prennent position*, refuse la traditionnelle assignation des images à la passivité. « Les images sont actives. Elles sont des gestes ». Ainsi, Didi-Huberman va s'intéresser à la personne qui a pris la photographie, et aux raisons qui l'ont poussée à laisser cette trace. « La passion (dit l'auteur), c'est précisément la passivité retournée en activité<sup>548</sup> » qui va permettre à la mémoire d'exister. Revenons à la réflexion de Mieke Bal (au sujet des *Actions de deuil* de Doris Salcedo<sup>549</sup>) sur le fait en soi de « faire une action » ce qui est une façon en soi de signaler quelque chose qui demeuré jusqu'à maintenant inactif ou qui était passé inaperçu. Ainsi, pour « faire mémoire », il faut réaliser une action, déployer une énergie et générer un mouvement qui puisse transformer la mémoire latente en mémoire réflexive tournée vers le présent<sup>550</sup>. Deleuze et Guattari ont exprimé cette idée d' « action » en termes de transformation du désir, de soulèvement du corps et d'expérimentation, affirmant par là que le

---

<sup>548</sup> Didi-Huberman cité dans Jacques Rancière, « Images relues : la méthode de Georges Didi-Huberman, pp. 351-368, dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images ?*, Paris : Les presses du réel, 2017, p. 356.

<sup>549</sup> Se référer au chapitre n° 2.3.5.5. : *Actions de deuil de Doris Salcedo (1999-2016)*, p. 243.

<sup>550</sup> Mieke Bal, *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*, (Titre original: *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*), Trad. Marcelo Cohen, Chicago : The University of Chicago Press, Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 209.

désir est l'ouverture à de nouvelles connections : « le désir n'est pas forme, mais processus, procès<sup>551</sup> ».

Cette archive était constituée en réaction face à une forme d'impuissance, mais au bout du compte, j'ai pensé que ces images avaient besoin d'être transformées, réinterprétées afin de pouvoir être exposées dans un état de transformation, et non en tant que documents passifs. C'est ainsi que j'ai voulu rendre visible la confusion dans laquelle je me trouvais et que dans l'une de mes œuvres (*Recadrages en série*), j'ai commencé à porter les images vers l'invisibilité. Dans deux autres œuvres (*Kilimandjaro* et *NA Clio*), j'ai plutôt choisi d'infliger aux images leur propre décomposition, comme elles représentaient des immeubles détruits, je voulais que les images se détruisent elles-mêmes. En donnant à voir seulement quelques traces quasiment imperceptibles, je souhaitais évoquer les images fantômes afin d'expérimenter la manière dont la mémoire et l'imagination s'activent à partir de peu d'information, lorsque l'on ne délivre qu'une légère trace. Ainsi Susan Sontag est-elle fascinée par cet émerveillement devant la trace et exprime sa surprise lorsque quelque chose d'aussi fragile que la trace parvient à survivre, à parvenir jusqu'à nos présents<sup>552</sup>.

La question de la surproduction des images s'est posée dans mon travail avec l'utilisation du numérique, lorsque je m'attardais sur la reconstitution de la mémoire des terrains vagues dans la Goutte-d'Or à Paris entre 2006 et 2008. Il faut signaler que c'est le moment où j'ai disposé de mon premier appareil numérique et que cela produisit un changement dans mon rapport aux images, quasiment une forme de banalisation.

*Images en tas* est l'une des œuvres qui découle de cette période de transformations urbanistiques (violentes et rapides) dont j'ai été témoin durant ces années, il s'agit d'une installation au sol composée d'une grande quantité de petites photographies de ces chantiers de transformation, que j'ai classifiées en trois groupes : les *terrains vagues*, les *immeubles détruits* (ruines), et les *chantiers* (constructions récentes). Les photographies de format A6 (11 x 17 cm) étaient regroupées en trois monticules. Une différenciation formelle était visible dans chaque ensemble, les couleurs et les formes qui ressortaient dans le premier tas (*terrains vagues*) provenaient des graffitis, de la pelouse, des mauvaises herbes, des ordures et des

---

<sup>551</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 16. Se référer à la note 250, p. 223.

<sup>552</sup> Muriel Pic, « *Croisements des temps. Entretien avec Muriel Pic* », dans *L'image papillon*, cat. exp. op. cit.

espaces vides. Dans le deuxième (*immeubles détruits*) ressortaient les ruines, les blocs de ciment, les éclats de briques, les fragments de meubles, les brisures de carrelages et les pans de papiers peints. Dans le troisième (*constructions récentes*) ressortaient des formes géométriques carrées, la couleur du ciment unifié, les espaces propres, en quelque sorte devenus ordonnés et dépourvus de vie. Dans les empilements se reconstitue une image faite de l'ensemble des images. Chacune laisse entrevoir une brique d'image, qui devient comme un pixel dans l'ensemble. Il ne s'agit pas de mettre en valeur l'individualité de chaque image, ou de montrer chaque photographie comme le témoignage d'une situation spécifique, mais la situation chaotique générale que ces chantiers induisent dans le quartier.

Cette envie exaltée d'enregistrer la réalité au plus près du réel m'a conduite au paradoxe de vouloir supprimer toutes ces images pour en produire d'autres qui soient plus évocatrices, se référant à un espace plus neutre, à une forme de silence et de vide spatial. Après plusieurs tentatives pour les classer et enfin pour recomposer l'archive (par des critères formels tels que la couleur ou la date de la prise de vue), l'accumulation et leur ressemblance esthétique ont fini par anéantir leur surface d'impression, elles ont perdu toute leur valeur documentaire et mémorielle. Cette œuvre laisse transparaître l'échec des images à restituer la réalité, comme si elles étaient devenues impuissantes, nous renvoyant à l'omniprésence et à la redondance médiatique dans le monde virtuel, dans lequel le pixel représente un changement de nature pour les images, une décomposition de la matière, qui revient à ce que Elio Grazioli appelle « une crise de la dimension physique<sup>553</sup> ».

---

<sup>553</sup> Je renvoie ici au texte d'Elio Grazioli, *La polvere nell'arte, Pixel, virtuale e polverizzazione*, Milano : Bruno Montadori, 2004, pp. 287-295. Cité dans le chapitre 3.2.4. *La Révolution Pixelisée de Rabih Mroué*, p. 307. Au sujet du pixel, Grazioli dit que celui-ci conduit à une dématérialisation et à une discontinuité. Ainsi, les images se pulvérisent et se décomposent. À partir de « cette unité » donnée par le pixel se construit la trame de l'écran que nous percevons. L'auteur renvoie à Paul Virilio qui parle du pixel comme d'*un point lumineux* qui a changé les formes de la représentation.



Figure 126 : Carolina Ariza, *Images en tas*, 2006-2008, Installation de trois tas de photographies posées sur le sol, Dimensions et nombre variables, photographies de 11 x 17 cm.





Figure 127 : Carolina Ariza, *Images en tas*, 2006-2008, Installation de trois tas de photographies posées sur le sol, Dimensions et nombre variables, photographies de 11 x 17 cm. En haut : *terrains vagues*; au milieu : *immeubles détruits (ruines)* ; en bas : *constructions récentes*.

### 3.3.2. Images blanches : *Recadrages en série* (œuvre Carolina Ariza)

Les *Recadrages en série* (2008) sont une série de photographies de chantiers de moyen format suspendues au plafond au milieu d'un espace d'exposition. De ces photographies, il n'est donné à voir que le revers de l'image en transparence. En fonction de la luminosité dans l'espace, le spectateur pourra percevoir certains traits de l'image mais il doit être attentif et se donner le temps de laisser émerger les traits légers des immeubles qui se trouvent au dos des photographies. L'œil du spectateur va s'habituer à la forte luminosité de l'image qui va lui offrir peu à peu des informations visuelles pour comprendre qu'il s'agit de chantiers d'immeubles en construction et destruction. S'il ne prend pas le temps nécessaire, ou que la luminosité de l'espace est trop faible, il risque de passer à côté des images en apercevant seulement des feuilles blanches suspendues. Mais le travail n'a rien de conceptuel : les photographies sélectionnées pour cette série proviennent de mes archives photographiques des chantiers de construction prises aux alentours de la Goutte-d'Or et du quartier de la Chapelle à Paris entre 2006 et 2008. Alors que dans l'œuvre précédente *Image en tas*, j'avais expérimenté les limites de l'image par l'excès de ressemblance ; dans celle-ci, je voulais exprimer une interrogation qui fut récurrente dans mes œuvres de cette période : comment exposer cette réalité sans tomber dans un travail de documentation ou de reportage ni dans une forme d'esthétisation du vestige ? Et comment arriver à « faire parler » ces images de la situation dont elles témoignent ? C'est la question que se pose Didi-Huberman dans *Images malgré tout* au sujet des images sauvées de la Shoah, c'est-à-dire comment faire de celles-ci un matériau pour faire histoire alors qu'elles nous mettent face à un dilemme entre le trop plein et le « pas assez » d'informations. « Pourquoi cette difficulté ? », se demande Didi-Huberman : « Parce qu'on demande souvent trop ou trop peu à l'image. Qu'on lui demande trop – c'est-à-dire “toute la vérité” – et l'on sera bien vite déçu : les images ne sont que lambeaux arrachés, bouts pelliculaires.<sup>554</sup> ». Les documents d'archive pour Didi-Huberman ne peuvent pas seulement être relégués dans la sphère du *simulacre*, car en les réduisant d'emblée à des *documents* « on les coupe de leur phénoménologie, de leur spécificité, de leur substance même », ce qui les exclut d'emblée du champ historique<sup>555</sup>.

---

<sup>554</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 48.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 49



Figure 128 : Carolina Ariza, *Recadrages en série*, 2008, Installation de 8 photographies de chantiers de 21 x 21cm, présentées de dos, recouvertes d'une feuille blanche, on ne perçoit l'image qu'en transparence.

Le geste de retourner les images, de les réduire au minimum perceptible par l'œil, était une invitation à réfléchir sur les parties manquantes de ces images. Et de pouvoir les rapprocher d'autres contextes similaires. Leur aspect diffus me permettait d'évoquer la ruine et la destruction en m'éloignant du drame que ce genre d'image peut véhiculer. Comme si elles avaient souffert d'une trop forte exposition à la lumière ayant provoqué un effacement des couleurs et disséminé les traits dans l'espace de la surface d'impression. Didi-Huberman, dans *Images malgré tout*, souligne ce problème fondamental de la difficulté de se figurer une réalité dont les images seraient inexistantes, ce qui dans ce cas précis fait référence à la Shoah. Dans ce contexte d'extrême violence, il parle de l'objet invisible comme de quelque chose d'impensable par excellence<sup>556</sup>, ainsi l'auteur s'oppose à la pensée de Gérard Wajcman qui soutiens qu'un fait sans image est la « production d'un irréprésentable », d'un « désastre absolu absolument sans un regard », ou d'une « destruction sans ruine » qui serait « au-delà de l'imagination et en deçà de la mémoire ». Evoquant des événements d'une autre dimension, ces images des chantiers portaient en elles des informations faibles, mais suffisantes pour évoquer des bribes de l'histoire de ce lieu ; contrairement à ce que

<sup>556</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Ibid*, p. 41.

soulignaient les artistes libanais, qui consistait à dire que malgré les nombreuses images produites pendant la guerre libanaise – à cause de leur présence envahissante dans les médias – celles-ci en étaient devenues aveuglantes et avaient empêché la mémoire de se matérialiser. Ces images de la Goutte-d’Or m’évoquaient indirectement des problématiques imposées par les images de guerre – un sentiment que dans ce contexte de chaos, les repères ont tendance à se briser et les images à devenir impuissantes. L’absence de présences humaines et le resserrage du cadre sur les détails faisaient que ces images pouvaient faire référence à d’autres environnements urbains en destruction. Les images composant la série avaient un aspect lisse et répétitif car il s’agissait de démolitions d’immeubles de la même époque, de surfaces aplaties par la présence du béton et de constructions tout à fait similaires. Par cette monotonie des images, les traces du passé étaient rendues difficiles à discerner et devenaient de minuscules détails dans les images.

Dans le cadre de l’univers concentrationnaire de la Shoah évoqué par Didi-Huberman, l’auteur s’oppose à certains auteurs qui soutiennent que les images qui ont échappé à l’extermination ne peuvent pas raconter ce qui s’est passé, ni illustrer une quelconque réalité. Didi-Huberman s’oppose dans ce sens à la position de Laurent Gervereau qui affirme qu’« il n’existe aucune vérité de l’image, pas plus de l’image photographique, filmique, que de celle peinte ou sculptée<sup>557</sup> ». Au contraire, Didi-Huberman s’interroge sur cette forme de méfiance que l’on ressent face aux images d’archive, et sur la raison pour laquelle on leur refuserait catégoriquement le statut de témoignage. L’auteur critique également la position de Claude Lanzman qui affirme que les archives ne peuvent pas porter « la parole humaine » et ne peuvent pas être réduites à de simples objets qui réveilleraient seulement des « pulsions scopiques »<sup>558</sup>. Didi-Huberman évoque plutôt l’importance du temps pour travailler avec les images d’archive afin de recroiser des événements, des paroles et des textes, puisque « l’archive – masse souvent inorganisée au départ – ne devient signifiante qu’à être patiemment élaborée. Cela demande généralement à l’historien plus de temps qu’il n’en faut à un cinéaste pour faire son film<sup>559</sup> ». Si l’on suit cette hypothèse, les images de mon archive ne pouvaient en effet pas être réduites à des « preuves », car elles ne pouvaient pas porter le poids d’une écriture de l’histoire ; leur intention était de préserver une mémoire en relation

---

<sup>557</sup> Laurent Gervereau, « Représenter l’univers concentrationnaire » in François Bédarida, Laurent Gervereau, *La déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d’histoire contemporaine/BDIC, 1995, p. 244, cité dans Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 49.

<sup>558</sup> Claude Lanzman, cité par Georges Didi-Huberman, dans *Images malgré tout*, *Ibid.*, p. 120.

<sup>559</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Ibidem*.

avec mes vécus personnels spécifiques, témoignant d'une période de transfiguration d'un quartier de la ville. Mais leur ressemblance a fait que cette archive de la Goutte-d'Or a généré en moi un sentiment de désorientation que j'ai voulu exprimer ouvertement par leur dématérialisation.

Chez les artistes colombiens que j'ai cités dans cette thèse, il existe une méfiance envers les images, la plupart d'entre eux, au lieu de montrer les images de la violence de façon littérale, ont plutôt choisi d'introduire dans leurs œuvres des indices capables d'englober des problématiques très larges. Leurs œuvres ont d'abord servi à faire signe vers l'élaboration d'une mémoire collective au travers d'images que l'on pourrait dire de faible intensité visuelle, mais qui possèdent une forte capacité à stimuler l'imagination du spectateur, à en révéler « les intensités ». Aussi, il est fort probable que dans un contexte si démesuré de circulation d'images brutes de violence, tel que celui de la Colombie des quarante dernières années, celles que nous avons appelées « images obscènes », notamment véhiculées par les médias, aient produit chez les artistes une sorte de « peur de l'image ». En effet, en exposant cette archive, je conservais une prudence sans doute due à cette méfiance vis-à-vis du pouvoir des images, car dans le contexte de la Colombie, elles furent capables d'entraîner un sentiment de trop plein, de saturation et d'indifférence face à la violence. Bien que j'aie pris le soin de bien classer les images de façon méthodique, comme s'il s'agissait d'une archive historique, je voulais en réalité produire des images ouvertes à l'interprétation, non pas capables de raconter une quelconque *vérité* ni de documenter la situation. Il s'agissait de produire des images d'archive capables d'invoquer « émotion et bribes de mémoire, imagination et bribes de vérité<sup>560</sup> ». Comme l'affirme Michel de Certeau, en histoire, il s'agit de « mettre à part, de rassembler, de muer » les archives pour répartir leur sens culturel autrement : produire des nouveaux documents à partir d'archives « par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut<sup>561</sup> ». En ce qui concerne *Recadrages en série*, le fait de ne donner à voir qu'un minimum d'informations visuelles visait en effet à rehausser leur pouvoir évocateur.

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>561</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, *op. cit.*, p. 84.



Figure 129 : Carolina Ariza, *Recadrages en série* (détail), 2008.

Paul Ricœur nous explique la théorie de l'image comme base pour une théorie de la mémoire à partir des textes de Platon<sup>562</sup> qui définit l'image, l'*eikōn* (ce qu'on voit) comme la représentation d'une chose absente<sup>563</sup>. Cette théorie fondatrice englobe la problématique de la mémoire dans celle de l'imagination<sup>564</sup>. La problématique de l'image est liée à celle de l'empreinte dont la métaphore est le bloc de cire où s'inscrivent les traces dont parle Platon.

<sup>562</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Le Seuil, 2000, p.8.

<sup>563</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>564</sup> *Ibid*, p. 10.

Dans le *Théétète*, Platon rapporte ce dialogue entre Socrate et Théétète : « Socrate dit : eh bien, accorde-moi de poser, pour les besoins de ce que j'ai à dire, qu'est contenu en nos âmes un bloc malléable de cire : plus grand pour l'un, plus petit pour l'autre ; d'une cire plus pure pour l'un, plus sale pour l'autre, et assez dure, mais plus humide pour quelques-uns, et il y en a pour qui elle se situe dans la moyenne ».<sup>565</sup> Rapprochant les concepts d'image, de mémoire et de souvenir, et employant la métaphore du bloc de cire pour rapprocher l'*eikōn* de l'empreinte, Ricœur nous invite à réfléchir ensuite à la trace. La problématique de l'*eikōn* (ce qu'on voit) couplée avec celle de *phantasma* (une sensation) sera donc étudiée dès le début par les Grecs en envisageant la possibilité de l'erreur ; car l'empreinte sera, dans le cadre de cette théorie, assimilée à un effacement des marques aléatoires induisant à l'erreur, « comme effacement des traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau dans la cire »<sup>566</sup>. Donc, poursuit Ricœur, l'oubli est imposé dès le début comme erreur, d'abord car il y a un décalage entre l'image et l'empreinte, et parce que les traces sont vouées à disparaître<sup>567</sup>. Et pour résoudre cette énigme –sur ce qui fait présence et ce qui fait absence –, la théorie va prendre recours à la catégorie de similitude entre les sensations (le voir) et ce qui reste imprimé (la mémoire).<sup>568</sup> Et c'est dans ce cadre que la mémoire va permettre d'imprimer, sous les sensations et sous les pensées « des marques » ; ce qui va induire vers l'idée de la transcription et de l'écriture en tant que trace. L'auteur nous explique que concernant les choses dont nous nous rappelons, nous savons qu'elles sont là aussi longtemps que leur image reste imprimée dans nos mémoires « qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit »<sup>569</sup>. Elles sont là parce que leurs images (*eidōlon*) persistent, tandis que nous oublions (*epilelēsthai*)<sup>570</sup> ce qui est effacé ou ce qui se trouve dans l'incapacité d'être imprimé. Ricœur ajoute que dans la capacité des images à résister se trouve aussi une inscription du pouvoir qu'est la connaissance : « on est ainsi passé de la métaphore en apparence passive de l'empreinte laissée par un sceau à une métaphore où l'accent est mis sur la définition du savoir en termes de pouvoir ou de capacité ». Cette empreinte possède donc la connaissance. À travers l'empreinte, Ricœur nous informe que l'*eikōn* (ce qu'on voit) est quelque chose de similaire à la trace ; à travers cette théorie de l'empreinte vont s'ouvrir des discussions sur la théorie de la mémoire et sur la théorie de l'histoire. Dans un premier temps, Ricœur situe les traces sur

---

<sup>565</sup> *Ibidem*.

<sup>566</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>567</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>568</sup> *Ibidem*.

<sup>569</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>570</sup> *Ibid*, p. 10.

lesquelles travaille l'historien : les traces écrites et celles qui sont éventuellement archivées<sup>571</sup>. Il évoque, à travers l'empreinte, trois catégories de traces : la première est l'invention mystérieuse de l'écriture ; la deuxième le résultat d'un choc, d'un « événement frappant ou marquant<sup>572</sup> » semblable à un trauma ; et la troisième est « l'empreinte corporelle, cérébrale, corticale telle que les neurosciences en discutent »<sup>573</sup>. Si, comme le propose Marc Bloch, « l'histoire se voudra une science par traces », la question sur l'empreinte laissée dans la mémoire fera l'objet pour Ricœur de nombreuses interprétations sur la matière et sur la mémoire. L'histoire en tant que science des traces, va donc tenter de s'approcher d'une vérité qui soit fondée sur ces empreintes. La difficulté du métier d'historien est que les empreintes se bousculent entre cette « empreinte cérébrale » et les interprétations linguistiques que l'historien fera de celles-ci. Mais ces problématiques de la matérialité de l'image et de son empreinte sont des questions très complexes, constamment travaillées dans la philosophie sans jamais aboutir à une véritable explication. Le passage entre l'image extérieure, sa représentation, le passage entre le corps vécu, l'espace psychologique, et la transcription d'une vérité est soulevée par Ricœur qui tente d'expliquer le pourquoi de sa disparition : « la représentation d'une chose antérieurement perçue, acquise ou apprise, plaide pour l'inclusion de la problématique de l'image dans le souvenir » [et d'après nombreux textes fondateurs de la philosophie Grecque, souvent la mémoire et l'imagination partagent le même destin]. Mais à cause de la proposition platonicienne de l'*eikōn* (comme représentation présente d'une chose absente), « de l'aporie de l'imagination et de la mémoire », nous rassure Ricœur, « nous n'avons jamais fini de nous expliquer »<sup>574</sup>.

Les images de la série *Recadrages en série* étaient les traces d'une réalité en cours d'effacement, ces maisons en ruines évoquaient les souvenirs désormais effacés de ce qu'a pu être une maison d'enfance. Développant une théorie qui rapproche l'imagination de l'espace de protection que constitue la maison de l'enfance, tel un lieu archétypal, Gaston Bachelard va définir les images par des aspects psychiques envisagés à partir de l'espace de la littérature. L'auteur nous dit qu'en dehors de l'espace de protection que la maison représente, elle produit aussi des images *isomorphes* ou du moins *isotropes* : « c'est-à-dire elles nous conseillent toutes un même mouvement vers les sources du repos. La maison, le ventre, la

---

<sup>571</sup> *Ibid*, p.16.

<sup>572</sup> *Ibidem*.

<sup>573</sup> *Ibid*, p.17.

<sup>574</sup> *Ibid*, p.8.



caverne, ...»<sup>575</sup> Ainsi, ces images archétypales que nous gardons modèlent nos souvenirs<sup>576</sup> et sont transformées à partir de notre imagination. L'homme « n'est pas un simple ajusteur, mais il est aussi modelleur, fondeur, forgeron » qui va retravailler la trace laissée par ces images (la cire) pour pouvoir les conserver afin de produire « une matière qui puisse réellement soutenir la forme »<sup>577</sup>, et cette matière –associée à la cire– remodelée par l'imagination, est en effet pour Bachelard la littérature (pour nous l'espace de l'art en général). Mais, bien qu'il existe un aspect matériel des images, et de leur trace, l'homme résiste pourtant à les fixer, il est « comme éveillé pour une activité d'opposition [...] qui prévoit la résistance de la matière »<sup>578</sup>. Les impressions de la mémoire sont limitées par des aspects psychologiques qui sont assimilés par Bachelard à des formes grammaticales telles « des prépositions *contre* », qui repoussent en dehors et empêchent les images de se fixer. Elles sont selon l'auteur des impressions immobiles, froides et qui finissent par s'effacer<sup>579</sup>. En principe, la mémoire est dynamique, constamment rafraîchie et renouvelée par des mouvements d'aller-retour entre le passé et le présent ; mais, par le fait de ces « contres » il s'opère continuellement un mouvement de recouvrement dans lequel de nombreuses impressions vont s'obscurcir. Dans les mouvements laissés par cette saturation se produit l'oubli. Dans les souvenirs de la maison d'enfance évoqués par Bachelard, l'auteur parle d'aspects infiniment petits qui supportent les souvenirs, raison pour laquelle les images matérielles –les archétypes de la maison– peuvent passer pour illusoire<sup>580</sup> : « parce que cette substance du souvenir implique une plongée dans l'infiniment petit de celle-ci et veut dire de se confier aux impressions les plus mal fondées<sup>581</sup> ». Ainsi le rêve et l'espace littéraire sont conçus comme des espaces de reconstruction mémoriels, et c'est en rêvant, dans un « repos enraciné », qu'est provoquée selon Bachelard « une intensité ». Cette *intensité* est liée à une agitation des souvenirs qui se produit durant l'état de repos. « C'est en rêvant à cette intimité que l'on rêve au repos de l'être, à un repos enraciné, à un repos qui a une *intensité* et qui n'est pas seulement cette immobilité tout externe qui règne entre les choses inertes »<sup>582</sup>. Ces *intensités* produisent un mouvement qui va permettre de « définir l'être humain comme émergence et dynamisme »<sup>583</sup>. Dans le cadre de la production de mes œuvres, et de mes photographies, elles furent à

---

<sup>575</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, (1948), Paris : J. Corti, 2010, *op. cit.*, p. 12.

<sup>576</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>577</sup> *Ibidem.*

<sup>578</sup> *Ibidem.*

<sup>579</sup> *Ibidem.*

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>581</sup> *Ibidem.*

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>583</sup> *Ibidem.*

l'origine de ce mouvement dynamique qui a permis à de mes souvenirs d'enfance d'émerger. C'est en travaillant sur la destruction de maisons, l'effondrement de l'espace intime de habitants de la Goutte-d'Or, et en cherchant à capter les traces des disparitions de ces immeubles, que la possibilité de réfléchir aux souvenirs d'enfance comme espace politique relié à la guerre a fait irruption. Et le repos, dans mon expérience personnelle, fut donné par la distance diasporique indispensable pour produire ce « repos enraciné ». Bachelard se demande quel est l'endroit propice pour ces rêveries, si c'est la maison physique où l'on dort –un espace pratique qui n'est pas toujours rassurant ni apte à la rêverie– ou une maison associée à celle de l'enfance que l'auteur évoque comme lieu de protection. Car la maison n'est pas toujours propice aux rêveries. Le problème de l'impossibilité de l'existence de cet espace de rêverie, se produit lorsque la maison disparaît de force, lors que l'on est contraint d'abandonner sa maison pour devenir un être en exil pour lequel cet espace de protection et de repos tombe en ruines. « Quand on est pris par le songe, on a l'impression d'habiter une image », nous dit Bachelard, mais la maison dans son souvenir d'enfance ne se présente pas comme un bâtiment, mais seulement par fragment, « elle est toute fondue et répartie en moi ; ici une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en moi, comme un fragment<sup>584</sup> ». Il parle de souvenirs répandus, comme les ruines et les traces que je trouvais dans les espaces en construction du quartier de la Goutte-d'Or et de la Chapelle. Régnait une confusion des fragments de mémoire infiniment fragiles, qui donnaient à ces photographies le poids d'une souffrance ; comme il était difficile de retrouver la trace des habitant expulsés de ses lieux, ces images n'étaient que des fragments de leur mémoire que j'essayais en vain de rassembler. « Pour ceux qui n'ont pas de maison la nuit est une vraie bête sauvage », disait disoit Mary Webb dans *Vigilante Armure*, ce à quoi Bachelard ajoute, « non pas seulement une bête qui crie dans l'ouragan, mais une bête immense, qui est partout, comme une universelle menace<sup>585</sup> ». J'ai photographié ces espaces désertiques, abandonnés avec des fragments de mémoire d'une population fragile en cours de disparition, mais je me suis imposé certains protocoles photographiques pour rendre les images les plus abstraites possibles, par exemple, pour rendre l'espace extérieur peu reconnaissable, de ne pas photographier les passants et d'appliquer une méthode métonymique qui attirait l'attention sur des détails infimes.

---

<sup>584</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>585</sup> Gaston Bachelard cite Mary Webb, *Vigilante Armure*, trad. Marie Canavaggia, F. Sorlot, 1940, p. 106. Cité dans *Ibid*, p. 130.

Cette œuvre, *Recadrages en série*, cache la surface d'impression ; elle enlève à l'image certains calques –entendus comme des papiers transparents sur lesquels sont imprimées des parties de l'image, par exemple contenant des encres de différents couleurs de la photographie. Par le fait d'enlever certains de ces calques, le but était de déclencher une recherche dans les souvenirs et dans les référents du spectateur. Celui-ci doit alors compléter les informations manquantes à partir du peu d'informations qui lui sont données. Agissant sur la mémoire comme des images elles-mêmes pouvant être associées à des calques formels, comme une superposition de papiers transparents, –les calques possèdent chacun une partie de la « matière » de l'image et composent sa totalité par superpositions– et en fonction de la force d'impression de ces calques vont être déterminés la précision ou l'effacement de nos souvenirs. Suivant leur force d'imprégnation, ces calques vont résister dans le temps, mais à force de superpositions, ils vont disparaître naturellement pour générer une sorte de rotation d'images dans la mémoire. Cette résistance de la mémoire est aussi en lien avec des aspects psychologiques tels que le traumatisme, c'est-à-dire qu'en fonction de l'intensité du moment vécu, celui-ci amorce l'image ou l'estompe.

Ricœur nous dit que les calques saisissent la matière formelle des souvenirs, ils en constituent les traces et les empreintes et se produisent comme des apparitions magiques, mystérieuses. Mais la référence de l'image à l'original reste toujours obscure. Ainsi en s'interrogeant sur l'origine des images, Ricœur se demande comment définir l'empreinte et la trace : « Qui imprima ? Pourquoi ? Avec quelle force ? Et où ? [Quelle] similitude (ou renvoi) avec l'événement qui l'a provoquée ? <sup>586</sup> ». Cette espace trouble de l'image ouvre à des nombreuses questions sur ce qu'est la mémoire. La mémoire se présente dans certains de mes travaux comme un espace de dessaisissement de la pensée ; non pas pour créer un arrêt temporel, mais pour entraîner un mouvement de renaissance des images mémorielles. Cette chose qui nous échappe, innommable, indéfinissable, sera abordée à partir d'une nouvelle série d'œuvres explorant la question des images comme apparitions fantomatiques. À partir de ces apparitions faibles, l'idée fut de convertir ces images d'archives en surfaces de projection capables de contenir cette mémoire fragile de la maison, intangible, devenue trace imperceptible que je souhaitais raviver à tout prix dans le présent.

---

<sup>586</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *Ibid*, p.17.

### 3.3.3. Chronophotographies et Chronotopes (œuvre Carolina Ariza)



Figure 130 : Carolina Ariza, *Chronophotographies*, 2009, 65 x 44 cm, Série de trois photographies numériques en couleur.



Figure 131 : Carolina Ariza, *Chronophotographies*, 2009, 65 x 44 cm, Série de trois photographies numériques en couleur.



Figure 132 : Carolina Ariza, *Chronophotographies*, 2009, 65 x 44 cm, Série de trois photographies numériques en couleur.

Les *Chronophotographies* (2009) sont une série de photographies prises la nuit sur les terrains vagues de la Goutte-d'Or dans des conditions de luminosité très faible, réalisées grâce à de longues ouvertures de diaphragme, parfois de quelques minutes. La durée d'ouverture permet ainsi d'enregistrer le mouvement d'un personnage qui se déplace lentement sur le terrain vague. L'appareil photo capte la latence du personnage ainsi que le mouvement *inframince*<sup>587</sup> opéré dans cet espace urbain à l'abandon, en apparence en état de quiétude. Ces images révèlent de petits changements imperceptibles dans l'espace, mais qui parviennent pourtant à faire impression, comme sur de multiples images superposées. La trace laissée par le personnage parle tacitement de tout un mouvement accompli à l'intérieur de l'image ainsi que dans le hors-champ de celle-ci. L'image arrive à capter de petites mémoires du lieu disparu à travers les traces de bâtiments détruits et traduit aussi une sensation de repos donnée par l'arrêt temporel que constitue l'espace vide de la friche. Lorsque j'ai pris les photographies, je savais que bientôt les friches perdraient ce statut silencieux pour accueillir des nouveaux immeubles, je voulais alors traduire dans ces images ce stade intermédiaire de la latence.

---

<sup>587</sup> *L'inframince* chez Marcel Duchamp relève de l'imperceptible mais pourtant perçu. Ce terme est en rapport avec l'infiniment petit et la nuance.

Le titre de cette œuvre fait référence aux expériences chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey, à l'origine de l'invention des images en mouvement. La chronophotographie (du grec *kronos*, temps, *photos*, lumière, et *graphein*, enregistrer) a été mise au point par Marey dans les années 1880 pour capter par des moyens photographiques différents moments d'un mouvement. Passionné par la médecine, le déplacement des animaux et la vitesse des sportifs, Marey a cherché au travers de cette technique à décomposer le mouvement en images, anticipant le principe du cinématographe, c'est-à-dire un enchaînement d'images qui génère un mouvement. Les célèbres images de Marey, à l'origine de l'histoire des images animées, déploient des exemples comme le saut d'un cheval, le vol d'un pélican ou des sportifs en train de faire des sauts à la perche et du saut en longueur.

Rappelons que la trouvaille extraordinaire de Marey au début de ses recherches scientifiques fut de transcrire et d'enregistrer de façon permanente les mouvements internes et externes du corps à travers le temps et l'espace. Marta Braun nous explique le fonctionnement du myographe, appareil inventé à cet effet par Marey :

« En 1862, il crée et développe des instruments traçants, y compris des appareils photographiques et cinématographiques comportant trois éléments : une partie sensible capable d'intercepter le mouvement sans le contrecarrer, un transmetteur relayant ce mouvement à travers l'espace et un appareil enregistreur qui charge de le fixer. Grâce à cette construction tripartite, les instruments donnaient une traduction complète du mouvement : ils rendaient les rapports des mouvements dans l'espace, c'est-à-dire, les déplacements d'un point à un autre à travers une trajectoire, ils dessinaient la durée du mouvement, sa vitesse, ses variations et sa continuité, et ils enregistraient la force nécessaire pour produire le mouvement.<sup>588</sup> »

« Marey jugeait absolument nécessaire d'étudier des aspects encore plus complexes que ceux captés par le myographe, afin de pouvoir élaborer les lois régissant la conservation et la dissipation de l'énergie du corps. Pour cette raison, au début des années 1870, il abandonna l'enregistrement de la dynamique interne du corps et commença ses recherches sur les origines de la locomotion.<sup>589</sup> »

D'abord, dans le cadre de pures recherches scientifiques, Marey va se centrer sur la nature du mouvement du corps à partir de laquelle il va par la suite développer la *chronophotographie*. Cette dernière va lui permettre de tracer une graphie et construire des instruments cinématographiques qui étaient pour lui des moyens d'observation et d'enregistrement du mouvement, de telle sorte que le temps puisse être mesuré et quantifié

---

<sup>588</sup> Marta Braun, « Mouvement et modernisme : Le travail d'Étienne-Jules Marey ». Dans, Marion Leuba (commissaire), *Marey : Pionnier de la synthèse du mouvement*, cat. exp., Beaune : Musée Marey, 1995, p. 23.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 24.

pour que les principes de la locomotion puissent être étudiés<sup>590</sup>. Afin de rapprocher avec exactitude la graphie de la caméra, Marey utilisera la caméra d'une façon totalement différente de tout ce qui avait été fait auparavant<sup>591</sup>. Les découvertes de Marey à partir des pas et des mouvements des membres du corps, furent transcrites sur des graphies ondulatoires – comme des partitions– qui ont permis par la suite de développer toutes sortes de notations musicales à partir du corps du cheval ainsi que de reproduire le mouvement des oiseaux et des insectes de façon mécanique –permettant la réalisation d'un modèle d'avion réduit qui sera à l'origine de l'invention de l'aviation en France. Dans les images de Marey sont donc concentrés le souffle humain, le mouvement, la musique et l'envol. À Stanford, s'appuyant sur les recherches de Marey, Edward Muybridge parviendra à enregistrer de façon photographique le vol d'un oiseau sur un fond noir – mais les séquences en étaient aléatoires ; Marey s'acharnera ensuite à perfectionner cette trouvaille pour enregistrer le vol des oiseaux à des intervalles équidistants et précis, sur une période de temps continue. Tandis que Muybridge utilisait plusieurs caméras pour enregistrer la silhouette d'un cheval en des moments isolés de son mouvement, Marey voulait quant à lui donner une expression visible de la continuité du mouvement, et cela sur une même image. Il voulait combiner le pouvoir qu'a la photographie de reproduire des objets dans l'espace avec « la méthode graphique », soit la transcription graphique des moindres mouvements des diverses activités physiologiques, c'est-à-dire par leur capture et leur enregistrement, qui seuls permettent de les étudier en détail, pour ainsi produire une expression visible du passage du temps<sup>592</sup>. Ainsi, au printemps 1882, il réussira à construire un appareil photographique proche d'un instrument scientifique, « capable de produire l'impression visuelle du déplacement d'un objet dans l'espace durant une période de temps donnée ». Il a, « à l'aide d'un fusil photographique, enregistré douze images séquentielles en une minute sur un disque en verre rotatif »<sup>593</sup>. La *chronophotographie* issue de cet appareil enregistre la mémoire des phénomènes et crée des liens là où l'on ne voyait que des ruptures. Il ne s'agit pas de parler du sujet, de l'oiseau, mais de l'envol : pour la mise au point des « appareils volateurs » dit Marey, « il faut copier le vol,

---

<sup>590</sup> Marta Braun, *Picturing Time, The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994, p. xx.

<sup>591</sup> *Ibid*, p. xviii.

<sup>592</sup> *Ibidem*.

<sup>593</sup> Étienne-Jules Marey, « Le fusil photographique », *La Nature*, 22/04/1882, pp. 326-330. Cité dans Marta Braun, « Mouvement et modernisme », *Ibid*, p 26.

non l’oiseau<sup>594</sup> ». Et c’est dans cette tentative pour retracer l’envol que Marey arrivera à introduire le mouvement de façon si fascinante dans la photographie.

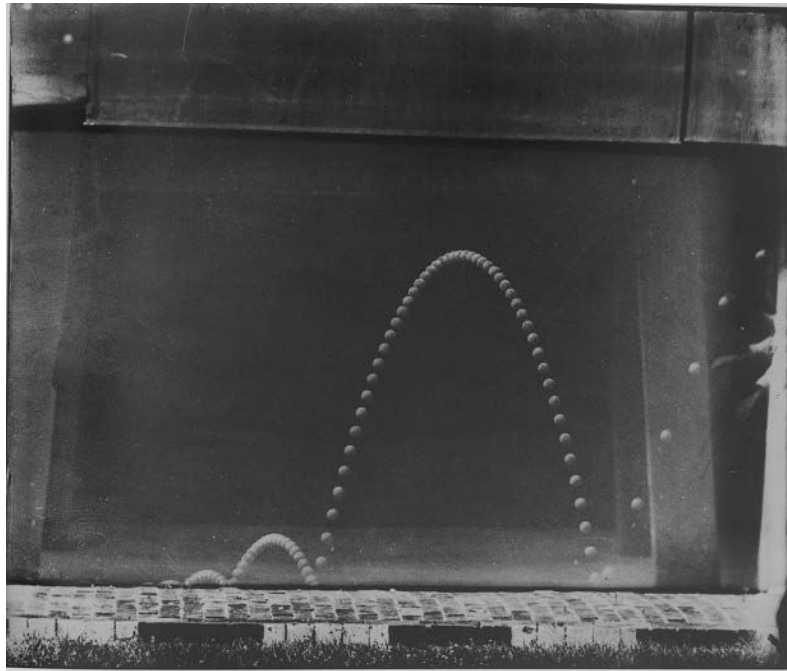


Figure 133 : Jules-Etienne Marey, *Balle blanche rebondissant sur le sol*, Chronophotographie sur plaque fixe, 1886, Fonds Marey, Musée Marey, Beaune.

Dans son ouvrage *Le mouvement*, Jules-Étienne Marey explique que la *Chronographie*, développée en amont de la *chronophotographie*, enregistre le temps de développement du mouvement, alors que la *chronophotographie* est l’enregistrement de ce mouvement sur un film celluloïd comportant 32 vues verticales. *La chronographie* désigne des expériences dans lesquelles « il faut apprécier des rapports de temps » en associant le mouvement du corps avec la musicalité, ainsi on comprend que l’un des enjeux à arrière-plan de sa pensée est de transcrire aussi la musique dans l’image. Il nous explique alors en quoi consiste sa méthode :

« il était d’une grande importance d’inscrire automatiquement cette expression graphique, c’est-à-dire de forcer le phénomène lui-même à tracer sur le papier sa durée et l’instant où il se produit. Cette méthode, partout où elle est applicable, est d’une perfection que rien n’égale ; dans les autres cas, c’est la photographie qui intervient et donne encore des mesures précises de rapports de temps qui échappent à l’observation.

L’ensemble de procédés qui servent à représenter ainsi la durée et la succession des phénomènes constitue une méthode qu’on nomme *Chronographie*. Nous allons l’exposer en passant des cas les plus simples aux plus compliqués, montrant d’abord comment on fait inscrire la succession des appuis et levés des pieds d’un homme qui marche, puis ceux des quatre membres d’un cheval aux diverses allures, enfin comment s’inscrit automatiquement

<sup>594</sup> Étienne-Jules Marey, Cité par Monique Sicard, « La précession de la trace ». Dans, Christian Salomon (éd.), *Marey, penser le mouvement*, 2008, Paris : L’Harmattan, p. 56.



tout le doigté d'un pianiste sur le clavier de son instrument. Ce dernier problème peut être considéré comme un des plus difficiles à résoudre. »<sup>595</sup>

Didi-Huberman, dans ses essais pour définir l'image en mouvement de Marey, s'appuie sur les concepts bergsoniens qui prévalent dans la description d'un phénomène. Ainsi, l'auteur nous dit que la philosophie et la pensée se construisent à partir d'une analyse du réel qui reste incapable d'en appréhender « les mouvements singuliers »<sup>596</sup>. Didi-Huberman développe l'idée de Bergson de capter les « choses souples et plastiques du réel », idée qui met en lien la souplesse des images avec celle des concepts. Cette fluidité et élasticité produit des « mouvements singuliers » matérialisés, selon Didi-Huberman, dans les *chronophotographies* de Marey. Ces « mouvements » seraient équivalents aux idées qui conduisent vers la pensée non pas comme image fixe, mais comme fluide des choses imperceptibles. Didi-Huberman explore l'ouvrage *Matière et Mémoire* de Bergson, dans lequel ce dernier développe que la mémoire ne tient pas qu'à des images visibles. Il défend l'idée d'une pensée capable de fluidifier les « pensées fixes » pour exprimer un sens vivant. Bergson invite le lecteur à se figurer une situation expérimentale qui consisterait à simuler pour un instant que nous ne connaissons rien, de renoncer à tous nos ancrages dans un savoir, à nous débarrasser des concepts et nous en « tenir d'abord aux apparences »<sup>597</sup>. Bergson se demande ainsi ce qu'il se passerait par rapport aux images, si en présence de celles-ci, au sens le plus vague que puisse prendre le mot, les images étaient perçues quand nous ouvrons nos sens et inaperçues quand nous les fermons<sup>598</sup> – cela consisterait à exclure leur capacité à se fixer dans une temporalité, c'est-à-dire que lorsque nous fermons les yeux, la pensée disparaîtrait. Situation impensable pour l'homme car les traces des images demeureront toujours dans sa mémoire. Dans ce cas précis, Bergson évoque par exemple une personne aveugle, qui n'aurait pas d'accès à l'apparence formelle, et se demande si celle-ci imprimerait des images dans sa mémoire ? Si les images sont un fluide, comment réussir à définir leur matérialité mouvante, comment se déploient-elles dans nos mémoires ? Comment pouvons-nous définir cette fluidité ? De cette façon, Bergson va parler du souvenir plutôt en termes de fluidité et affirmera que, telles des fluides, « les images nous échappent autant que leur

---

<sup>595</sup> Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, 1894, Paris : Éditeur G. Masson, pp. 3-4.

<sup>596</sup> Henri Bergson, Introduction à la métaphysique, (1903), *La pensée et le mouvant*, pp. 1401-1402. Cité dans Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *Intermédialités* no 3, Printemps 2004, (p. 11-30), p. 12. Disponible à <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2004-n3-im1814575/1005466ar/> (consulté le 27/02/2018).

<sup>597</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], dans *Œuvres*, André Robinet (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 1970 (1959), pp. 169-170. Cité dans Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *Ibid.*, p. 12.

<sup>598</sup> « Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague que l'on puisse prendre ce mot, images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme. », Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *Ibid.*, p. 169-170.

définition ». Bergson aborde ainsi la question du langage en rapprochant les images et les mots en tant que traces, il nous dit que les mots « ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu<sup>599</sup> ». Ainsi, nous rapprochant d'une pensée de l'intuition, il va s'éloigner d'une philosophie qui ne laisse dans le mot qu'une trace inerte et abstraite à l'opposé de la conception de trace infinie que nous percevons dans les images de Jules Etienne Marey.

Didi-Huberman parle du pouvoir d'immanence des images de Marey, se situant loin de l'idée d'une empreinte première et unique, comme le serait le négatif par exemple : en rapprochant l'image d'un mouvement ondulatoire (dynamique), l'image peut restituer les « mille nuances<sup>600</sup> ». D'un autre côté, Didi-Huberman affirme que « l'image, parce qu'elle se moule sur la singularité des phénomènes, peut en restituer les “mille nuances” ; mais son adhérence même, sa capacité d'immanence, l'empêchent de nous donner une idée continue, stable ou éternisée, du réel »<sup>601</sup>.

Dans les *chronophotographies* que j'ai réalisées apparaissent des traces fantomatiques dans l'image, laissées par l'empreinte de mon corps dans ces espaces. L'idée était d'imprimer les traces d'un mouvement passager dans ces espaces indéfinissables qu'étaient les terrains vagues de la Goutte-d'Or. La série *Chronophotographies* m'a permis d'aborder cette question des qualités instables de la mémoire en me rapprochant des problématiques de la dissolution des images qui seront expérimentées par la suite. D'un côté, je m'éloignais de mon expérience

---

<sup>599</sup> « Nombreux sont les philosophes qui ont senti l'impuissance de la pensée conceptuelle à atteindre le fond de l'esprit. Nombreux, par conséquent, ceux qui ont parlé d'une faculté supra-intellectuelle d'intuition. Mais, comme ils ont cru que l'intelligence opérait dans le temps, ils en ont conclu que dépasser l'intelligence consistait à sortir du temps. Ils n'ont pas vu que le temps intellectualisé est espace, que l'intelligence travaille sur le fantôme de la durée, mais non pas sur la durée même, que l'élimination du temps est l'acte habituel, normal, banal, de notre entendement, que la relativité de notre connaissance de l'esprit vient précisément de là, et que dès lors, pour passer de l'intellection à la vision (nous en sommes déjà sortis) ; il faut, au contraire, se replacer dans la durée et ressaisir la réalité dans la mobilité qui en est l'essence. Une intuition qui prétend se transporter d'un bond dans l'éternel s'en tient à l'intellectuel. Aux concepts que fournit l'intelligence elle substitue simplement un concept unique qui les résume tous et qui est par conséquent toujours le même, de quelque nom qu'on l'appelle : la Substance, le Moi, l'Idée, la Volonté. La philosophie ainsi entendue, nécessairement panthéistique, n'aura pas de peine à expliquer déductivement toutes choses, puisqu'elle se sera donné par avance, dans un principe qui est le concept des concepts, tout le réel et tout le possible. Mais cette explication sera vague et hypothétique, cette unité sera artificielle, et cette philosophie s'appliquerait aussi bien à un monde tout différent du nôtre. Combien plus instructive serait une métaphysique vraiment intuitive, qui suivrait les ondulations du réel » : *Œuvres de Bergson*, « Édition du centenaire », Paris, PUF, 1959, p. 460.

<sup>600</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 1398. Cité dans Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *op. cit.* p. 16.

<sup>601</sup> Henri Bergson, « La perception du changement » [1911], *La pensée et le mouvant*, p. 1365-1392. Cité dans Georges Didi-Huberman, « L'image est le mouvant », *op. cit.* p. 16.

singulière –des mois passés à observer ces espaces et à collecter des archives– pour entamer un processus d’expérimentation sur la dématérialisation du support photographique. J’ai, avec le temps, laissé de côté le travail avec la matérialité de documents et des photographies, pour me concentrer sur le processus de disparition des images comme expérience subjective.

Didi-Huberman parle du travail d’Étienne-Jules Marey comme d’« une pratique créatrice de traînes, de sillages, d’expansions et de danses visuelles ayant la force singulière d’intégrer aux images ce qui est fluide et changeant. Dans les *chronophotographies* de Marey il n’est pas question de fixer une image, mais de voir les traces des images. Leur apparition crée des prolongements fantomatiques [que nous percevons] et qui évoquent plutôt leur disparition.<sup>602</sup> » Si nous tentons de définir les images par leurs qualités physiques, les *chronophotographies* de Marey, d’après Didi-Huberman, nous rapprochent d’une « illusion cinématographique ». L’auteur écrit dans son chapitre introductif de *L’image-mouvement*, que Gilles Deleuze a, pour ainsi dire, « sauvé » les critiques bergsoniennes de l’« illusion cinématographique » en montrant qu’elles permettaient, dans le cadre plus général d’une philosophie du mouvement et du temps, de rendre le cinéma un peu mieux pensable ». Didi-Huberman affirme ainsi que les images de Marey sont des « vues instantanées »<sup>603</sup>. L’auteur nous dit que « Bergson semble avoir réfuté le cinéma comme quelqu’un qui tiendrait entre ses mains un bout de pellicule où le mouvement, en effet, se trouve réduit aux “coupes immobiles” des photogrammes »<sup>604</sup>. Il s’agit d’« aborder les images à partir de leur contradiction intrinsèque » en termes bergsoniens, comme le remarque Didi-Huberman à partir de leurs qualités instables, c’est-à-dire de « définir le mouvant par l’immobile<sup>605</sup> ».

Dans cette contradiction, développée par Didi-Huberman, entre la forme et la durée, s’opposant aux idées de Bergson dans lesquelles la forme est abordée comme une vue stable de la vie, Didi-Huberman propose plutôt de considérer la vie dans les termes d’une évolution qui se produit lorsque le changement devient assez considérable pour vaincre l’inertie de notre perception, et c’est à travers ce mouvement que le corps va lui aussi changer de forme. Mais, en réalité, d’après d’après Bergson, le corps change de forme à tout instant : il ne possède pas une forme fixe parce que « la forme n’est qu’un instantané pris sur une

---

<sup>602</sup> Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, *Mouvements de l’air, Etienne-Jules Marey*, Gallimard, 2004, p. 26.

<sup>603</sup> *Ibidem*.

<sup>604</sup> Georges Didi-Huberman, « L’image est le mouvant », *Intermédiatités no 3*, Printemps 2004, (p.11-30), p 20.

<sup>605</sup> Henri Bergson, *L’évolution créatrice* [1907], dans *Œuvres*, p. 726. Dans Georges Didi-Huberman, *L’image est le mouvant*, *Ibid*, p. 27.

transition<sup>606</sup> ». Au sujet des images de Marey, Bergson explique ainsi que dans ce cas, notre perception s'arrange pour cristalliser en images discontinues la continuité fluide du réel<sup>607</sup>. Les tentatives pour considérer les images fixes comme captures d'un mouvement associé à l'élément liquide nous montrent toute la difficulté de ces rapprochements dialectiques entre Bergson et Didi-Huberman. Si les traces peuvent se rapprocher des fluides par leur capacité à se dissoudre dans le temps, nous nous demanderons alors comment réussir à fixer une image sur un fluide ? Comment l'eau pourrait-elle conserver la mémoire ? Cette question sera développée dans le chapitre *L'eau comme surface d'impression de la mémoire* (p. 397) à partir, notamment, des « impressions sur eau » réalisées par l'artiste Oscar Muñoz. Si l'image n'a pas une temporalité et que la surface d'impression est aussi mouvante, l'image, en tant qu'instantanée, devient complètement abstraite. Mais pour sortir de cette impasse et réintroduire la dimension de la durée qui intéresse Didi-Huberman, ce dernier nous rappelle que les plaques « extra-rapides » au gélatino-bromure d'argent à partir desquelles Étienne Marey aura justement mis au point des outils précis, confirment « l'efficacité de sa méthode instrumentale ». Marey parvient à enregistrer ses « instantanés » sur une multiplicité de supports propres aux mécanismes cinématographiques qui sont imprimés grâce aux lois physiques sur une même planche chronophotographique, perfectionnement technique qui s'éloigne des idées de Bergson telles que le *kaléidoscope* ou la *mosaïque*, qui tentent de rapprocher les images de Marey de la division de la forme. Ces deux techniques, en effet, comprennent l'ensemble de ces images fixes « comme une étendue divisible à loisir, une quantité intégralement géométrisable (ou) une énergie vitale aisément instrumentalisable », tandis que Didi-Huberman préférera aborder le travail de Marey en termes de continuité d'un fluide, d'ondulations et de survivances, « comme le flux dansant inlassable, de la vague », non pas comme une chose stable ni durcie, mais comme une œuvre qui donne lieu à quelque idée éternelle<sup>608</sup>.

Comme le remarque Marta Braun dans *Picturing Time*, avec les découvertes du XIV<sup>e</sup> siècle, « la prolifération d'horloges et de montres ont rendu soudainement perceptible deux dimensions du temps »<sup>609</sup>, et celles-ci ont permis d'observer une nouvelle dimension : celle de l'absolu. « Paradoxalement, dans la sphère publique, lorsque l'autorité du temps universel

<sup>606</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 750. Dans Georges Didi-Huberman, *L'image est le mouvant*, *Ibid*, p. 28

<sup>607</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 660.

<sup>608</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image est le mouvant*, op. cit., p. 30.

<sup>609</sup> Marta Braun, *Picturing Time, The Work of Etienne-Jules Marey*, op. cit., p. 19 : « the proliferation of clocks and watches suddenly made visible two dimensions of time ». Trad. Katja Gentic.

devint de plus en plus imposante, dans la sphère privée, par son caractère subjectif, le temps a produit *une prise de conscience individuelle*, induisant ainsi le sentiment que, pour l'individu, le temps opère de façon irrégulière, au-delà de toute standardisation... »<sup>610</sup>. Au centre de ces expériences du temps subjectives et psychologiques de la fin du XIXème, le moment que nous appelons « maintenant » correspond à un présent étendu plein de multiples événements perçus de façon simultanée, ainsi qu'il fut exploité dans de nombreuses formes artistiques comme le cubisme, le futurisme ou les poèmes simultanés des Dadaïstes<sup>611</sup>. Le temps devient alors un « flux continu » relatif, que Bergson définit comme « une succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède<sup>612</sup> ». Les expériences de Marey sont l'exemple d'une succession de calques qui font se rejoindre d'une part la façon traditionnelle de regarder le temps, et d'autre part le temps subjectif. Marey se rapproche ainsi des artistes qui, à travers une méthode scientifique, ont réussi à intégrer le temps subjectif pour cheminer dans une quête de la vérité.



Figure 134 : Gauche : Rodrigo Facundo, *Cronotopo*, 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 121 x 109 cm.

Figure 135 : Droite : Rodrigo Facundo, *Zona 3*, 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm.

<sup>610</sup> *Ibid*, p. 20 : « But paradoxically, while the authority of uniform and universal time in the public world became increasingly imposing, *in the private world of individual consciousness* it fostered a heightened awareness of subjective time: a sense that, for the individual, time proceeds at an irregular pace beyond the reckoning of any standard... ». Trad. Katja Gentric.

<sup>611</sup> La lecture de poèmes en simultané fut une technique subversive inventée par les Dadaïstes Tristan Tzara et Richard Hülsenbeck destinée à déconstruire le texte par ces lectures simultanées et en plusieurs langues en même temps.

<sup>612</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, P.U.F., 1938, p. 184.



Figure 136 : Rodrigo Facundo, *Archipelago- Aztlan o Timbuktu ?* (Archipel- Aztlan o Timbuktu ?, 2010., Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 200 x 73 cm.



Figure 137 : Rodrigo Facundo, *Menosunomasuno (Moinsunplusun)*, 2010, Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 233 x 99,5 cm.



Figure 138 : Rodrigo Facundo, *zona 1 (zone 1)*, 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm.



Figure 139 : Rodrigo Facundo, *Que me quieres* (Qu'est ce que tu m'en veux), 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm.



Figure 140 : Rodrigo Facundo, *Che voui*, 2010, Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm. Dans cette image on distingue des morceaux (ruines et personnages) repris dans les photographies du fameux photoreporter Sady González prises le 9 avril 1948 lors du *Bogotazo*.

L'artiste Rodrigo Facundo (né à Ibagué en 1958) précédemment évoqué dans le chapitre 2.3.1. (*Des œuvres comme appareils de vision transhistoriques*, voir p. 157) évoque dans la série *Fantografías* (Fantographies) une superposition d'événements historiques à partir de couches de photographies d'époques différentes. L'artiste fait donc se rejoindre sur la même surface d'impression des personnages de plusieurs temps, lieux, et classes sociales qui furent d'habitude écartés des récits historiques. « *Fantografía* » (Fantographies) est un mot composé par Facundo à partir de *fantôme* et de *photographie*.

« Fantôme fait référence à l'aspect fantasmagorique de l'image, à ces personnages qui sont sur les photos, mais sur lesquels on ne fait pas la mise au point. Ce sont des personnages qui sont noyés, mais pas énoncés. Il s'agit d'une métaphore de tous ces gens qui font partie de l'Histoire, mais qui représentent une masse sans visage, qui n'ont pas une présence définie. Toutes les personnes de ses images sont à la marge de la photographie, ils n'en sont pas le sujet principal. »<sup>613</sup>

La série reprend parfois des images historiques, parfois des images de la presse, montrant les marginaux de la société, tels que les déplacés, les paysans, les immigrants et les exilés, des gens qui en général traversent l'histoire seulement comme des figurants ou des apparitions fantomatiques. Les ambiances qui servent de décors pour les photographies sont des maquettes à grande échelle où se recomposent des paysages et des ambiances évanescents qui utilisent les techniques du diorama. Elles sont parfois exposées par l'artiste à côté des images pour nous donner à comprendre la complexité de chaque élaboration photographique. Cette technique consiste en un système de mise en scène d'un modèle d'exposition dans lequel le protagoniste historique apparaît dans un environnement fictif, qui semble pourtant être son environnement habituel. Ces images fictives concentrent des idées, des concepts, des lieux et des temporalités dans l'espace horizontal du diorama. Certaines des images sont découpées dans des photographies historiques dans lesquelles les tonalités des couleurs sont très particulières, sépias ou bleuâtres, ce sont des couleurs qui ont laissée une empreinte dans l'évolution de la photographie et qui sont présentes dans les ambiances des *fantographies*.

La pensée de Benjamin est un point de départ dans le travail de Facundo car elle permet de penser l'Histoire en introduisant le désastre et la catastrophe comme règle. Le désastre et la catastrophe sont ainsi pensés comme faisant partie intégrante de la mécanique et de la dynamique propre au changement qui, d'après Benjamin, reviendront toujours dans le présent. La proposition de Benjamin est de ne pas contempler l'Histoire dans la perspective du progrès – dans une logique de cause à effet –, mais d'adopter un regard ouvert, « en tissant des liens qui relient les événements et créent une trame qui puisse englober un espace et un temps très large »<sup>614</sup>. Dans cette série, Facundo veut justement penser le temps comme le lieu d'une simultanéité dans laquelle cohabitent des personnes et des événements qui témoignent de plusieurs moments historiques. La photographie, mélangée à la technique du diorama et à la chronophotographie, rend possible ce travail de superposition.

---

<sup>613</sup> Entretien avec Rodrigo Facundo non publié, réalisé le 21 janvier 2017. Se référer aux annexes, p. 593.

<sup>614</sup> Rodrigo Facundo, *Fantografías*, brochure de l'exposition à *La Galeria*, octobre 2013. Disponible sur le site de *La Galeria* à <http://www.la-galeria.com.co/?section=artistas&tag=rodrigo-facundo> (téléchargé le 01/03/2016)



À partir d'images actuelles de la presse et d'images d'archive, des événements du passé, du futur et du présent se retrouvent connectés dans ces photographies au sein d'une très vaste échelle temporelle. Dans les *Fantografias* (Fantographies), Facundo va également emprunter le concept de *chronotope*, notion philologique proposée par Mikhaïl Bakhtine dans laquelle le *lieu* et le *moment* sont réputés solidaires : cette notion ouvre la possibilité de réinventer, à partir de la littérature, le concept d'Histoire. Lorsque Bakhtine critique les images de la littérature à partir d'une hiérarchie, il souligne que les oppositions n'y sont jamais neutres ni « naturelles », mais qu'elles sont issues d'une construction sociale. Ainsi Bakhtine prend en considération les problèmes liés au contexte, en particulier ceux qui relèvent de relations de pouvoir. Introduisant la notion de *chronotope* pour désigner un complexe spatio-temporel caractéristique de chaque sous-genre romanesque, Bakhtine nous apprend qu'il s'agit d'une métaphore utilisée d'abord en biologie mathématique et qui se trouve être à la base de la théorie de la relativité d'Einstein. De cette façon, il opérera une transposition exceptionnelle entre les romans de Dostoïevski et les théories scientifiques d'Einstein en introduisant d'idée de polyphonie, c'est-à-dire la combinaison de plusieurs voix ou parties mélodiques dans une même composition musicale – qui désigne ici en l'occurrence la narration. Il est curieux d'établir un rapprochement entre la mesure scientifique du temps recherchée par Marey (la *chronophotographie*) et le désir de Bakhtine de rompre avec la structure littéraire pour décomposer le temps (le *chronotope*) à partir de la théorie de la relativité. Nous nous retrouvons encore une fois face à une tentative de définir la narration en établissant des rapprochements avec la musique comme espace de variations de la temporalité. Comme si la musique était la métaphore idéale pour établir et déjouer la mesure du temps induite par les images, la faisant osciller entre un temps régulier (d'un seul instrument) et un temps indéterminé complexe (celui de tout l'orchestre) :

« La stylistique traditionnelle méconnaît cette sorte d'assemblage des langues et des styles en une unité supérieure, elle ne sait pas approcher le dialogue social particulier des langues dans le roman. C'est pourquoi analyse stylistique ne se tourne pas vers le roman pris comme un tout, mais seulement vers tel ou tel de ses plans stylistiques subordonnés. Le spécialiste passe à côté de la particularité fondamentale du genre romanesque, il transforme l'objet de l'étude, et à la place du style romanesque, analyse en fait quelque chose de tout autre. Il transpose au piano un thème symphonique orchestré ». <sup>615</sup>

---

<sup>615</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, 1929. Dans Todorov (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine*, [1926], Paris, Seuil, 1981, p. 21.

Bakhtine, avec l'idée de dépasser la dichotomie entre la forme et le contenu, entend le *chronotope* « comme une catégorie littéraire de-forme-et-de-contenu »<sup>616</sup> qui cherche à sortir de ce qu'il appelle l'« idéologisme étroit » ou le « formalisme étroit ». L'auteur affirme la nécessité de devancer cette rupture et de « trouver un lien entre les deux, de tenir compte des deux simultanément et de les maintenir dans un parfait équilibre<sup>617</sup> ». Comme le souligne Deborah J. Haynes dans *Bakhtin and the Visual Arts*, il s'agit d'une proposition pour déconstruire l'idée d'historicisme à travers la sémiotique et pour décliner les narrations fondatrices et l'agencement de ce que l'École des Annales a appelé la « longue durée ». En opposition à cette idée d'histoire à long terme, Bakhtine va proposer un « temps court » qui comprend le temps présent, le passé récent et la prévision d'un futur proche. Bakhtine conçoit « le temps vaste » comme un dialogue entre l'infini et l'indéterminé dans lequel aucun sens ne s'achève<sup>618</sup>. « L'habileté à percevoir « la longue durée », nous dit Deborah J. Haynes, n'est pas fondée sur une large méta-narration historique, mais sur une appréciation nuancée entre les facteurs extérieurs et le *chronotope* »<sup>619</sup>. Dans le *chronotope*, il n'y a aucune expérience qui se trouve en dehors de l'espace ni du temps, et les deux sont en constant changement. Le changement est en effet essentiel. De la même manière que la subjectivité, les objets de création sont toujours constitués différemment parce que les conditions de l'expérience sont déterminées par l'espace et par le temps, eux aussi variables. À l'intérieur d'une situation, il peut y avoir différents *chronotopes*, différentes valeurs et croyances ; et ce que l'idée de *chronotope* pointe est principalement que ces valeurs et croyances dérivent d'une relation sociale installée dans le présent<sup>620</sup>. Le rôle du lecteur –ou du spectateur – reste ainsi complexe ; ce dernier doit exercer son point de vue critique en dehors d'un modèle monolithique imposé pour tendre vers un modèle polymorphe qui témoigne d'un pluralisme et d'une incomplétude propres à l'acte même de regarder.

---

<sup>616</sup> *Ibidem*.

<sup>617</sup> *Ibidem*.

<sup>618</sup> Mikhaïl Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, Translate by Vern W. McGee, Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin : University of Texas Press, 1986, p. 169. Cité dans Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the visual arts*, Cambridge University Press, 1995, p. 165.

<sup>619</sup> Deborah J. Haynes, *Bakhtin and the visual arts*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>620</sup> *Ibidem*.

### 3.3.4. Villes d'eau : *Kilimandjaro/Naclio* (œuvres Carolina Ariza)

Entièrement faites d'eau, les villes montaient couvrant  
le ciel / et les millions de points de lumière des fenêtres  
de ses / gratte-ciels miroitaient, comme si c'était la mer,  
sur / l'immense quai de l'aube. Je n'ai pas voulu  
réveiller / ma compagne de chambre et je me suis  
rappelé que nous nous étions / disputés la veille. Elle  
m'avait dit que j'étais déjà / vieux pour certaines choses  
et je m'étais contrarié. Le téléviseur était resté allumé et  
je me suis penché / torse nu pour contempler la rue. /  
... C'était une infinité de points de lumière / flottant sur  
l'eau. Je l'ai réveillée. Son visage se / reflétait sur  
l'énorme étang du ciel.  
C'est bien toi PW?

Enteras de agua, las ciudades subían cubriendo el cielo /  
y los millones de puntos de luz de las ventanas de sus /  
rascacielos se espejeaban, como si fuera el mar, en la /  
inmensa plataforma del amanecer. No quise despertar /  
a mi compañera de cuarto y recordé que habíamos /  
discutido la noche anterior. Me había dicho que ya /  
estaba viejo para ciertas cosas y me indispuse. El /  
televisor había permanecido encendido y me asomé /  
con el torso desnudo a contemplar la calle. / ... Eran  
infinitos puntos de luz / ondeando sobre el agua. La  
desperté. Su cara se / reflejaba en el enorme estanque  
del cielo. ¿Eres tú PW?  
Raúl Zurita, *Las ciudades de agua*, 2012.<sup>621</sup>

Dans le film *Le bouton de nacre* (2015), le réalisateur Patricio Guzmán établit des rapprochements étonnants entre l'eau de la mer de la Patagonie au Chili, les astres et l'histoire du génocide chilien durant la dictature de Pinochet. Interviewé durant le film à ce sujet, le poète Raúl Zurita dit que la mémoire de ces événements terribles de l'histoire doit sans doute se trouver quelque part dans l'eau :

« Toutes les choses entretiennent un dialogue avec toutes les choses, les rivières avec les plantes, avec les houles, avec les étoiles, avec les pierres, tout est une grande conversation, un grand regard mutuel. (...) Lorsque l'on regarde la mer, on est en train de regarder l'Histoire entière, l'Humanité entière. Ce sont des terres qui d'un côté sont merveilleuses, et de l'autre sont ensanglantées avec le pire de ce que nous avons fait, nous les êtres humains. Parce que dans un monde de victimes et de coupables, malgré tout, chaque être humain est responsable de tout ce qui arrive : des victimes et des coupables ; car lorsqu'il arrive des choses aussi horribles que celles qui surviennent couramment dans l'Histoire, même si l'on n'a rien à y voir, même si l'on n'a pas participé, on est aussi responsable. C'est comme une

---

<sup>621</sup> Raúl Zurita, voir le chapitre « Las ciudades en el agua », dans *Zurita* [2011], Salamanca : Editorial Delirio, 2012, p. 643. Le poème apparut avant dans *Las ciudades de agua*, México: Ediciones Era, 2007. (Mais dans l'édition de *Zurita* de 2011, le poème suivit certaines modifications. Le poème cité vient de l'édition de 2012. (T. d. A.)

famille, lorsqu'il y a un crime, c'est toute la famille qui est affectée. Cette partie de l'Histoire associée à l'eau, aux glaciers, aux volcans est aussi associée à la mort, aux tueries, aux abus, au génocide. Si l'eau a une mémoire, elle doit contenir tout ça quelque part. »<sup>622</sup>

Raul Zurita a construit son œuvre à l'aide d'un personnage incarné dans ses poèmes par lui-même. Il s'agit d'un être sublimé, qui transforme sa mémoire autobiographique de spectateur du génocide chilien en mémoire collective. Le personnage est un « moi » qui peut être à la fois une infinité de personnages, qui sont aussi bien tirés des grands classiques de la littérature dantesque ou biblique que de la vie tout à fait banale et quotidienne : « J'ai toujours amplifié la zone de la première personne du singulier, je l'ai augmentée pour la regarder avec des lunettes de vue, non pas que je considère que ma vie ou mon nom soient particuliers, au contraire, parce que je peux partir des données basiques de mon existence »<sup>623</sup>. Dans son roman *Las ciudades en el agua* (Les villes dans l'eau), il s'agit d'intégrer tous ces moments de transformation, de changements, d'éléments dynamiques qui ont été une constante dans son travail. Dans *Purgatorio* (Purgatoire, 1979) apparaît par exemple le désert de l'Atacama figurant l'enfer grâce à des reprises de récits de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*, dans lesquelles Zurita réalise une transposition des événements et des lieux de la dictature ; dans *Anteparaiso* (L'antéparadis, 1992) apparaît la cordillère des Andes, par laquelle est évoquée la mémoire d'un peuple traumatisé par la dictature, les utopies décimées et la fin de l'espoir de la tant rêvée démocratie ; puis, progressivement, dans ses derniers livres apparaît la ville comme un espace de la mémoire associé à l'eau. Dans *Las ciudades en el agua* (Les villes dans l'eau) sont représentés des personnages citadins réels à travers des témoignages journalistiques intégrés à la prose. Dans un décor de science fiction, le Pacifique est devenu un désert de pierres et les personnages principaux tels que sa mère, sa grand-mère ou sa sœur sont tous devenus des pierres dans ce désert infini. Les personnages se réveillent seulement la nuit lors d'un demi-sommeil, lorsque l'océan désertifié redevient liquide. Comme l'écrit

---

<sup>622</sup> Raul Zúrita, interviewé dans le film *Le Bouton de Nacre* de Patricio Guzmán parle de la mémoire de l'eau : « Todas las cosas mantienen un diálogo con todas las cosas, los ríos con las plantas, con las rompientes, con las estrellas, con las piedras, todo es una gran conversación, un gran mirarse mutuamente. (...) Uno mirando el mar, mirando el agua esta mirando la historia entera, la humanidad entera. Son tierras por un lado maravillosas y por otro son tierras que están ensangrentadas con lo peor de nosotros mismos. Porque uno en un mundo de víctimas y de victimarios, de todas maneras es responsable por todo, por las víctimas y por los victimarios, entonces cuando suceden cosas tan horribles como las que suceden tan frecuentemente en la historia, aunque uno no tenga nada que ver, aunque no haya participado, también es responsable. Es como una familia, cuando hay un crimen, es toda la familia la que se afecta. Esa parte de la historia asociada al agua, al hielo, a los volcanes, también esta asociada a la muerte, a la matanza, al abuso, al genocidio. Si el agua tiene memoria, tendrá también memoria de eso. »

<sup>623</sup> Discours de Raúl Zurita donnée à l'Université de Valparaíso en 2015, « Puerto de Ideas Valparaíso 2015. Verás un mar de piedras: Raúl Zurita ». Disponible à <https://vimeo.com/147836936> (consulté le 6 mars 2018).

Benoît Santini, dans les poèmes de Zurita, « les plages, le désert, les fleuves du Chili sont en mouvement permanent et déformés par la force de la pensée, donnant lieu à des scènes oniriques. Les mers et le désert reçoivent les corps des disparus de la dictature, tout comme le langage poétique donne une sépulture digne à ces mêmes disparus »<sup>624</sup>. Dans l'un de ses derniers ouvrages, intitulé *Zurita* (2011), « réapparaissent, tels des monuments en ruines, des fragments de ses propres ouvrages antérieurs qui semblent avoir été écrits des milliers d'années auparavant »<sup>625</sup>.

La plasticité de son œuvre et de son personnage, « Zurita », sont amplement développées dans ses textes ; les éléments qui y reviennent transformés, les transpositions des lieux, ses propres livres revenus dans d'autres livres comme des éléments d'une archéologie des ruines complètement désuète, proposent effectivement une temporalité cyclique et plastique faisant référence à la grande Histoire. Rappelons que le poète a fait partie à la fin des années 1970 du *Colectivo de Acciones de Arte* (C.A.D.A.), qui menait des actions visuelles de rue face aux urgences politiques durant la dictature. Participant à des projets de poésie concrète qu'il a qualifiés d'« écriture multidimensionnelle », il réalisera plusieurs projets plastiques d'écriture dans le ciel et dans le désert. Parmi ces actions, l'une fut de tracer avec de la fumée lancée par des avions le poème « *La vida nueva* » (La vie nouvelle) dans le ciel de New York en 1982, ou encore de sculpter à l'aide de pelleteuses dans le sable le vers « *Ni pena ni miedo* » (Ni douleur, ni peur) dans le désert d'Atacama en 1993. La phrase occupait 3.140 mètres et pouvait seulement être lue depuis le ciel. Lors de la biennale de Kochi-Muziris en Inde, en décembre 2016, il réalise l'installation *Sea of Pain* (Mer de douleur) en réponse à la mort des Syriens en mer. L'installation comporte des mots que le poète qualifie « de mots au bord du silence » (*palabras al borde del silencio*) qui, pour être lus, obligent le spectateur à marcher dans l'espace d'exposition inondé. Par la suite, Zurita va développer un projet d'« écriture matérielle » pour lequel il réalise l'installation *Tu verras une mer de pierres* (*Verás un mar de piedras*) en 2015, qui consiste en la projection de plusieurs de ses textes sur les falaises de la côte nord du Chili. Les vers ne peuvent être lus que depuis la mer. L'espace du langage dans son travail deviendra le corps même comme surface de la souffrance. En effet, l'une de ses premières actions plastiques fut en 1975, après avoir souffert la torture et pressenti la mort de ses camarades, de s'infliger la brûlure des cicatrices de son propre corps pour manifester

---

<sup>624</sup> Benoît Santini, Présentation du symposium Raúl Zurita à Boulogne-sur-Mer. Disponible à <http://www.espaces-latinos.org/archives/35445> (consulté le 06/03/2018).

<sup>625</sup> *Ibidem*.

contre les abus commis à l'encontre des militants de la gauche chilienne. En réponse à cette situation (ni performance ni œuvre d'art, affirmera le poète qui n'aime pas faire de distinction entre la poésie et les arts visuels) et faisant référence à la réponse de Jésus dans l'Évangile « Si quelqu'un te frappe sur la joue droite, présente-lui aussi l'autre », Zurita brûle la cicatrice que la torture lui a laissée sur la joue. Il choisit de s'infliger l'auto-mutilation comme une réponse charnelle qui renvoie à cette affirmation sur la responsabilité de tout un chacun dans les actes de violence. Parmi d'autres actes poétiques de grande ampleur visant à combattre le gouvernement militaire, Zurita essaie en 1980 de se rendre aveugle en aspergeant ses yeux d'ammoniac pur, en vain. Il soutient qu'il veut tenter ainsi d'imaginer des écritures célestes en se refusant la possibilité de les voir à tout jamais, et de se rapprocher ainsi du *paradis*. À la suite de cet événement, il écrira son roman *l'Anteparaiso*. Ainsi, Zurita métamorphose à travers la poésie le traumatisme de cette douloureuse tragédie, il témoigne des atrocités commises à travers le pouvoir d'un langage où les images de la catastrophe sont imbriquées à l'intérieur d'autres images de la catastrophe, elles-mêmes encadrées dans des décors pouvant évoquer toutes les horreurs de l'histoire de l'humanité. L'eau, nous dit Zurita, « est un bien commun ». Dans un monde logique et équilibré, personne ne devrait être propriétaire de l'eau ; elle devrait appartenir à l'humanité tout entière, tout comme la neige des monts Appalaches<sup>626</sup>. Et il nous dit encore « toutes les mers sont reliées, [la mer où sont en train de mourir les enfants syriens] c'est la mer de tout le monde, c'est une mer que nous avons transformée en cimetière, en tombeau, et face à cela, il ne restent que "les mots du silence" »<sup>627</sup>.

---

<sup>626</sup> Interview de Raúl Zurita lors de la Biennale de Kochi-Muziris. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=5exqFdUosYI> (consulté le 11/03/2018).

<sup>627</sup> *Ibidem*.

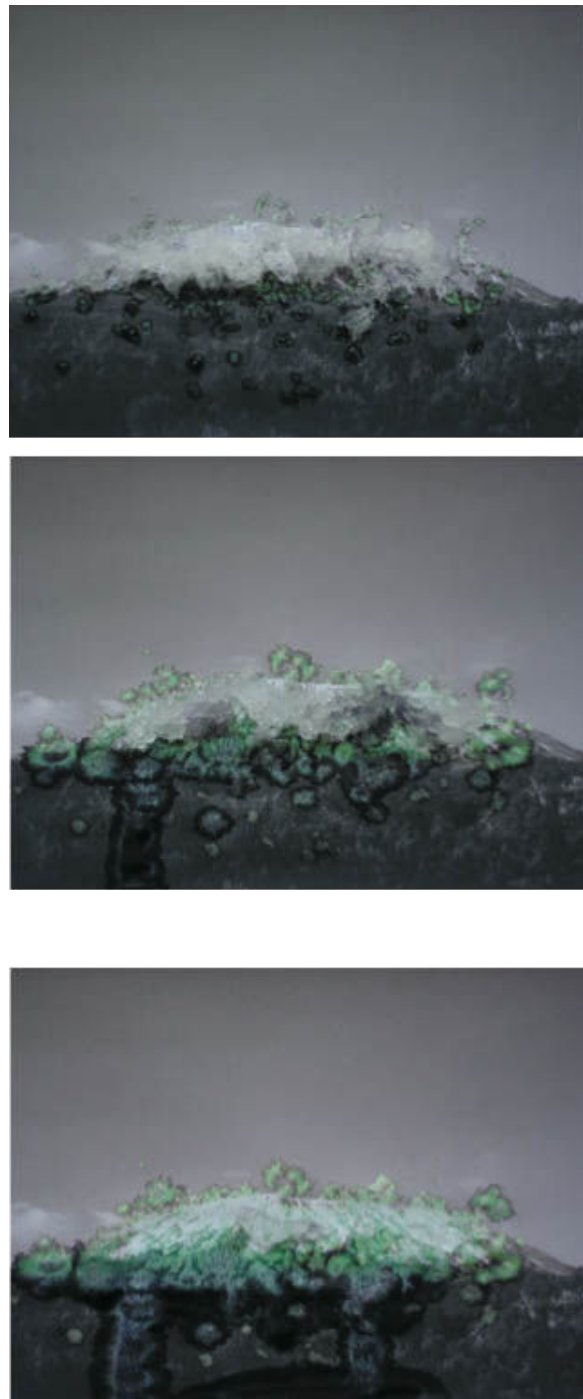


Figure 141 : Carolina Ariza, *Kilimandjaro*, 2010, Vidéo en boucle, image de journal et neige, 3 min.

Les deux œuvres qui suivent sont des métaphores de cet espace mémoriel que l'on tente de transcrire dans l'espace de l'art à travers la destruction même des images, comme s'il s'agissait d'une peau. Ce sont deux images qui à travers leur matière même produisent leur propre disparition. Si l'eau possède une mémoire, elle se trouve aussi dans les glaciers. Si les

catastrophes écologiques liées à la fonte des glaciers entraînent la disparition des mers et des rivières, alors d'après les prévisions des scientifiques, d'ici une cinquantaine d'année, cette mémoire aura disparu. Ou peut-être deviendra-t-elle une mémoire évaporée, qui nous obligera à regarder effectivement vers les astres pour retrouver des traces de la mémoire envolée, comme le suggère Patricio Guzmán dans ces deux films, *Le bouton de nacre* et *Nostalgie de la lumière*. Le pronostic dit que les neiges éternelles du mont Kilimandjaro en Tanzanie vont disparaître d'ici vingt ans. Des phénomènes équivalents vont se produire sur la planète tout entière. Cette œuvre provient d'une image du journal *Le Monde* qui annonce cette catastrophe à venir. L'œuvre est composée de la photographie parue dans le journal, sur laquelle on a rajouté de la vraie neige qui fond au sommet de la montagne. Le processus est enregistré en vidéo et la séquence montre la fonte de cette neige rajoutée qui entraîne la décomposition physique de l'image : non seulement les encres coulent et se mélangent, mais le papier journal change lui aussi de nature et en devient illisible.



Figure 142 : NaClO, 2010, Vidéo en boucle, image de journal, eau de javel, 3 min

NaClO est une œuvre de même nature, elle fut produite à la suite de la circulation dans la presse d'images de la destruction d'un immeuble HLM en banlieue parisienne en 2010. La photographie du journal, caractérisée par sa basse qualité d'impression et par des encres peu stables, est immergée dans l'eau de javel. Elle perd au long de la séquence toutes ses qualités d'impression. L'image s'efface peu à peu sous l'effet de l'hypochlorite de sodium (NaClO) contenu dans l'eau de javel. Les propriétés chimiques de celle-ci produisent un effet décolorant ainsi qu'oxydant et réducteur. Malgré la puissance de l'eau de javel, une infime trace de l'image résistera à l'effacement sur le papier, permettant à la fin de garder une mémoire très légère de l'image originale. De la même façon que dans les photographies précédentes, il n'y a dans ces deux vidéos aucun filtre ni effet numérique supplémentaire ; la séquence est seulement accélérée, mais l'image est produite de façon totalement artisanale.



Dans le livre *Las ciudades en el agua*, Raúl Zurita effectue un détour inattendu par rapport à sa poésie, précédemment liée à l'immensité de la nature. Il va alors introduire la ville qui fut pratiquement inexplorée jusque là dans son œuvre, en l'associant constamment à l'espace inépuisable de la nature. La ville est ainsi représentée au travers de nombreux éléments translucides, qui introduisent tout un langage d'échange entre les images à partir de surfaces réfléchissantes. Les espaces urbains s'entremêlent, non pas comme des décors de la littérature urbaine tels qu'ils furent conçus au XIX<sup>ème</sup> siècle pour développer la figure du « flâneur », de « la ville morte » ou de « la ville comme état d'esprit », mais à travers une prose urbaine inédite dans laquelle la ville possède tout un rapport d'étanchéité vis-à-vis de la nature. Dans son œuvre, la ville n'est pas en opposition intrinsèque avec la nature, malgré le fait qu'elle soit en constante mutation. Elle se présenterait *a priori* à nos yeux plutôt comme une forme solide, où le ciment conquiert l'espace de la nature, les immeubles poussant la nature en dehors de la ville. Si, comme l'affirme Eva Valero Juan, l'essence de la ville est *a priori* pierreuse, lorsqu'on regarde bien les villes, on peut y découvrir une essence complètement opposée se définissant par le liquide. Non pas dans l'idée d'un déséquilibre du fluide tel qu'il est développé par Zygmunt Bauman dans la *Modernité Liquide*, mais dans la perspective de la ville comme une grande surface réfléchissante. Prenons par exemple, les multiples surfaces réfléchissantes qui captent toute une vie devant elles : vitrines, comptoirs, vitres et rétroviseurs de voitures. Celles-ci composent cette ville liquide de Zurita dans laquelle le regard bifurque par instants. Cette puissance de réflexion est présente dans chaque espace de la ville ; elle capte des regards perdus, des espaces, et enregistre le mouvement de la vie qui s'écoule au quotidien dans les rues<sup>628</sup>. Les poèmes évoquent aussi les flaques d'eau, celles « qui permettent de refléter la ville du haut, [...] les vitres de voitures où l'on peut voir les nuages et le ciel, les maisons, les gratte-ciels ; et [...] les vitres des immeubles où l'on peut voir des immeubles à l'intérieur d'autres immeubles », des images à l'intérieur d'autres images, « des yeux qui cherchent les reflets : les villes d'eau dans tes yeux »<sup>629</sup> (*las ciudades de agua en tus ojos*), écrit Raúl Zurita. « Des reflets au fond, qui font converger en un même point focal plusieurs couches de paysages, qui peuvent être à la fois plusieurs vies insérées

---

<sup>628</sup> Eva Valero Juan, « “Enteras de agua, las ciudades”: una nueva poética urbana en Zurita », Concepción : *Revista Atenea*, N° 511, Publiée en juillet 2015. Disponible à <http://letras.mysite.com/rzur140216.html> (consulté le 06/03/2018).

<sup>629</sup> Ce vers clot les trois poèmes *Verás ciudades de agua*, partie qui précède *Las ciudades de agua* dans le livre *Zurita*, mais elle n'est pas incluse dans le livre de poèmes de 2007 *Las ciudades de agua*. Cité dans Eva Valero Juan, « “Enteras de agua, las ciudades” », *op. cit.*

dans une même image »<sup>630</sup>. Reste à rajouter le potentiel intime de l'eau, car si « la ville est d'eau », au dehors de ses surfaces miroitantes qui reflètent les plus diverses images d'un parcours, où se projettent des images effacées, aqueuses, l'eau est, dans la poétique de Gaston Bachelard, en connexion avec l'espace du rêve. Dans *L'eau et les rêves*, Bachelard explore la poétique des espaces en relation avec les textes littéraires liés à l'essence liquide. Zurita aussi propose l'eau comme substance de rêveries et la pense comme irrigant des espaces de mémoire et d'histoire dans lesquels se trouve disséminée une partie de la mémoire de chaque homme.

Bachelard nous dit de même que sous les images superficielles de l'eau, il existe une série d'images chaque fois plus profondes, chaque fois plus percutantes qui parlent en même temps de la métamorphose de l'homme.

« Pour bien dégager cette “participation” qui est l'essence même de la pensée des eaux, du psychisme hydrant, nous aurons donc besoin de nous appesantir sur des exemples trop rares. Mais si nous pouvons convaincre notre lecteur qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces, il ne tardera pas à éprouver, dans ses propres contemplations, une sympathie pour cet approfondissement ; il sentira s'ouvrir, sous l'imagination des formes, l'imagination des substances. Il reconnaîtra dans l'eau, dans la substance de l'eau, un type d'intimité, intimité bien différente de celles que suggèrent les “profondeurs” du feu ou de la pierre. Il devra reconnaître que l'imagination matérielle de l'eau est un type particulier d'imagination. Fort de cette connaissance d'une profondeur dans un élément matériel, le lecteur comprendra enfin que l'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. Dès lors, le lecteur comprendra plus sympathiquement, plus douloureusement un des caractères de l'*héraclitéisme*. Il verra que le mobilisme héraclitéen est une philosophie concrète, une philosophie totale. On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. »<sup>631</sup>

---

<sup>630</sup> Eva Valero Juan, « “Enteras de agua, las ciudades” », *op. cit.*

<sup>631</sup> Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : J. Corti, 1942, p. 7.

### 3.3.5. Si la rivière pouvait parler : l'eau comme surface d'impression de la mémoire

« On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. »  
Héraclite

« L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir. »  
Walter Benjamin<sup>632</sup>

Les fleuves Magdalena et Cauca, qui fascinent par leur magnificence, furent essentiels dans le développement économique de la Colombie aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. Gabriel García Márquez, éternel amoureux du Magdalena, raconte dans *Vivir para contarla* (*Vivre pour la raconter*, 2002) les souvenirs de ses voyages d'enfance entre Zipaquirá et sa ville natale Aracataca (*Macondo* dans ses livres), séparées de 800 km. Ces traversées ont marqué sa jeunesse dans les années 1943 lorsqu'il découvrit la vie intense qui se déployait alors sur la principale route fluviale de la Colombie.<sup>633</sup> Le Magdalena est le protagoniste de *El amor en los tiempos del cólera* (*L'Amour aux temps du choléra*, 1985) et de *El general en su laberinto* (*Le Général dans son labyrinthe*, 1989). Dans *Le Général dans son labyrinthe*, il associe la mort de Bolívar et la fin de ses rêves politiques avec la défaite du fleuve lui-même. Simón Bolívar y apparaît vieilli et vaincu, essayant de planifier en usant de ses dernières forces de nouveaux projets et de possibles stratégies pour reprendre le pouvoir et réussir à mettre en place l'Union Américaine dont il avait tant rêvé<sup>634</sup>. Un siècle après, les protagonistes de *L'Amour aux temps du choléra* rêvent de raviver à force d'amour les eaux mortes de la rivière décadente pour faire revenir les rêves du libérateur Bolívar. Dans ce roman, García Márquez évoque les grandes entreprises qui possédaient le monopole de la navigation fluviale en Colombie durant les XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles telles que la *Compañía Unida de Vapores del Magdalena* ou la *Colombia Railways and Navigation Co*. Il raconte des souvenirs que personne aujourd'hui ne pourrait se représenter en regardant l'état d'abandon du fleuve, de

---

<sup>632</sup> *Im Fluss des Werdens als Strudel. Studel*, en allemand est le mot du remous, du rapide, du tourbillon Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 43. Cité dans Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 155.

<sup>633</sup> Pour plus d'information sur les rapprochements entre le fleuve Magdalena et l'œuvre de García Marquez consulter le magnifique article de l'historien Nicolás Pernett, « El río de la vida : El Magdalena en la obra de Gabriel García Márquez », *Revista Credencial*, publié en mars 2014, à <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-rio-de-la-vida-el-magdalena-en-la-obra-de-gabriel-garcia-marquez> (consulté le 15/02/2018).

<sup>634</sup> Nicolás Pernett, « El río de la vida : El Magdalena en la obra de Gabriel García Márquez », *Ibidem*.

l'économie et des transports fluviaux aujourd'hui disparus. García Márquez décrit une flore et une faune spectaculaires qui subira les effets néfastes de la navigation de ces temps glorieux. Il raconte le déclin de l'entreprise fluviale de l'allemand Juan Bernardo Elbers, qui fut le précurseur la navigation fluviale en Colombie –et le remplacement des paquebots au début du XXème par des hydravions appartenant à des compagnies étrangères devenus plus attirants pour les passagers et pour le transport de marchandises. Au cours de leur voyage sur le fleuve, les protagonistes de *L'Amour aux temps du choléra*, Fermina Daza et Florentino Ariza, un siècle après le voyage de Bolívar dans *Le Général dans son labyrinthe*, sont surpris par les dégâts écologiques entraînés par les bateaux à vapeur. Le livre décrit une rivière où les animaux sont morts, où les perroquets ne chantent plus, et une terre caniculaire dévastée :

« “C'est tout ce qui nous reste du fleuve”, lui dit le capitaine. (...) Les chaudières des navires avaient dévoré la forêt aux arbres colossaux qui avaient tant oppressé Florentino Ariza lors de son premier voyage. (...) Les chasseurs de peaux des tanneries de la Nouvelle-Orléans avaient exterminé les caïmans qui faisaient les morts pendant des heures sur les rives escarpées pour surprendre les papillons, mâchoires grandes ouvertes ; les perroquets jacasseurs et les singes aux hurlements de fous étaient morts à mesure qu'avaient disparu les frondaisons, et les lamantins aux grandes mamelles de mères qui allaitaient leurs petits et pleuraient comme des femmes désespérées sur les bancs de sable étaient une espèce qu'avaient éteinte les balles explosives des hommes chassant pour leur plaisir. »<sup>635</sup>

Bolívar disait déjà en 1830 dans *Le Général dans son labyrinthe*, en une phrase prémonitoire : « Les poissons vont devoir apprendre à marcher sur la terre parce que les eaux vont disparaître ». <sup>636</sup> À quoi le capitaine du paquebot de *L'amour au temps du choléra* répliquait en riant : « Ce n'est pas un problème, dans quelques années, on roulera en automobile sur le lit à sec du fleuve. »<sup>637</sup>

García Márquez fit part dans ses mémoires en 2002 de son dégoût pour la terrible histoire du Magdalena : « Aujourd'hui, le Magdalena est mort, avec ses eaux pourries et ses animaux disparus. Les travaux de restauration dont tant de gouvernements successifs ont parlé sans rien faire, exigeraient aujourd'hui la plantation technique de quelques soixante millions d'arbres sur quatre-vingt-dix pour cent des terres privées, dont les propriétaires devraient

---

<sup>635</sup> Gabriel García Márquez, *L'amour aux temps du choléra*, traduit de l'espagnol par Annie Morvan, Paris : Grasset, 1987, pp. 360-361.

<sup>636</sup> Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá : Editorial Oveja Negra, 1989, p 97. « Los peces tendrán que aprender a caminar sobre la tierra porque las aguas se acabarán ».

<sup>637</sup> Gabriel García Márquez, *L'amour aux temps du choléra*, op. cit., p. 208.

choisir de “céder” quatre-vingt-dix pour cent de leurs revenus actuels, rien que “par amour de la patrie” »<sup>638</sup>.



Leo Matiz, *Macondo. Hombres del petróleo. Río Magdalena, Colombia*, Photographie, ca. 1950, Colección Museo Nacional de Colombia.

Lorsque les amoureux arrivent à la fin de leur voyage « les canaux et les marais de l’ancien chenal des Espagnols étaient déjà derrière eux et ils naviguaient entre les décombres de bateaux et les étangs d’huiles mortes de la baie. (...) L’eau était chatoyante de poissons qui flottaient sur le côté, tués par la dynamite des pêcheurs clandestins, et les oiseaux de la terre et de la mer tournaient en rond au-dessus d’eux en poussant des cris métalliques.<sup>639</sup> » Le fleuve témoigne des désastres de la guerre colombienne depuis les guerres civiles avant même l’« Époque de la violence ». Les amants Fermina Daza et Florentino Ariza profitent de ce lieu

---

<sup>638</sup> Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Madrid : Grupo Editorial Random House Mondadori, 2002, p. 216. T. d. A.

« Hoy el río Magdalena está muerto, con sus aguas podridas y sus animales extinguidos. Los trabajos de recuperación de que tanto han hablado los gobiernos sucesivos que nada han hecho, requerirían la siembra técnica de unos sesenta millones de árboles en un noventa por ciento de las tierras de propiedad privada, cuyos dueños tendrían que renunciar por el solo amor a la patria al noventa por ciento de sus ingresos actuales ».

<sup>639</sup> Gabriel García Márquez, *L’amour aux temps du choléra*, op. cit., pp. 213-2014.

idyllique qu'est le Magdalena à bord de leur paquebot sans faire attention aux cadavres que charriait le fleuve depuis le temps des guerres civiles des années 1930-1940. Les personnages, âgés et proches désormais de la mort, redécouvrent l'amour au bord du fleuve, qui représente la possibilité d'un recommencement. Leur amour aveugle capable de transformer la rivière en ruines en un espace paradisiaque est la métaphore même de cette infinie capacité qu'ont les Colombiens à faire abstraction de la violence.

Il y a dans ses profondeurs les morts des nombreux conflits que le pays a traversés, ainsi que ceux emportés par les catastrophes causées par les montées régulières des eaux à chaque saison des pluies. Pour n'en nommer que quelques-unes parmi les plus dévastatrices, rappelons que celle d'Armero (Tolima) en 1985 laissa près de 25 000 morts (elle fut causée par la fonte des neiges lors de l'éruption du volcan *Arenas*), celle de Gramalote (au nord de Santander) où la crue de la rivière Paez en 1994 laissa près de 1100 morts, celle de Río Oro (Santander) en 2005 qui laissa 20 morts, celle de Belalcazar (Cauca) en 2008 qui laissa 10 morts, celle de Salgar (Antioquia) en 2015 qui laissa près de 100 morts, et récemment celle de Mocoa (Putumayo) en 2017 qui laissa près de 260 morts, sans compter la destruction matérielle des villages et les conséquences pour les survivants<sup>640</sup>.

Dans le cadre du conflit qui survint dans les années 1990 et au début des années 2000, les riverains des fleuves Cauca et Magdalena ont constaté que ces derniers étaient devenus les plus grands cimetières de la Colombie - de véritables fosses communes capables d'effacer la trace d'un nombre inestimable de victimes de « disparition forcées ». Dans ces années-là, les pêcheurs de la région de Cali y trouvaient régulièrement, accrochés à leurs filets, des naufragés sans vie, venant de régions lointaines<sup>641</sup>. Si la rivière avait une voix, ce serait celle des morts laissés par le narcotrafic, des victimes du conflit et des règlements de comptes, des *falsos positivos* (faux-positifs)<sup>642</sup> et d'autant de personnes réduites au silence, dont l'histoire

---

<sup>640</sup> Pour plus d'informations, voir <http://www.elpais.com.co/colombia/cronologia-las-seis-avalanchas-mas-devastadoras-que-marcaron-a.html>

<sup>641</sup> Jose Luis Valencia, « El río cauca también es una tumba », *El Tiempo*, publié le 19/01/1991, disponible à <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-12187>, (consulté le 13/09/2017).

<sup>642</sup> L'affaire dite des « faux positifs » est une épine dans le pied de l'armée colombienne. Des centaines de civils ont été enlevés, puis assassinés, les militaires les faisant passer pour des guérilleros tués au combat. Un système mis en place pour « faire du chiffre, obtenir des jours de repos, des récompenses ou des primes », explique l'avocat Sergio Arboleda Góngora dans les colonnes d'*El Colombiano*.

Disponible à <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/santos-apoya-a-generales-acusados-de-falsos-positivos-MK2194790> (consulté le 13/09/2017). Voir aussi *l'Informe de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia, 2007*, disponible à

restera à jamais disséminée dans la rivière. Cette situation qui se répétait incessamment laissait à tout jamais les proches des disparus sans la possibilité de faire le deuil ni d'envisager la possibilité d'une résilience. Rappelons que ce fut la technique de disparition mise en place durant la dictature militaire pour effacer la trace des centaines des militants chiliens jetés dans les profondeurs de la mer. Dans le chapitre 1.5.7. Réminiscence du minuscule fragment de l'Histoire (p.104), lorsque nous faisons le rapprochement entre le vase indigène Panche-Pijao-Pantágoros qui contenait les sédiments des catastrophes causées par l'éruption du volcan Arenas sur une période de neuf cents ans, les sédiments du vase nous ouvraient une vue panoramique sur l'Histoire et nous laissaient perplexes quant à la méconnaissance de notre propre histoire et de notre capacité à répéter les mêmes erreurs. Le vase nous permettait de replacer la catastrophe d'Armero de 1985 dans un temps cyclique plus vaste comprenant les trois catastrophes précédentes survenues vers 1160, en 1595 et en 1845. Nous avons aussi évoqué la puissante œuvre filmique du cinéaste chilien Patricio Guzman notamment à travers ses films *Le bouton de nacre* (2015) et *Nostalgie de la lumière* (2010) sur la relation entre l'eau et les disparus du coup d'État du 11 septembre 1973. L'eau est utilisée par Guzmán comme une figure de la reconstitution de la mémoire chez les survivants.

Roberto Bolaño déclarait que « toute l'Amérique Latine est ensemencée par les eaux de ces jeunes oubliés ». Le film *Nostalgie de la lumière* (2010) commence avec la vue des impressionnants observatoires astronomiques Paranal et ALMA, installés dans le désert de l'Atacama, un des lieux les plus arides de la Terre, qui permet de regarder par les télescopes au-delà de la limpide transparence du ciel. À cause de la sécheresse, le désert est aussi un lieu privilégié pour la préservation des corps momifiés. Les parallèles récurrents entre les particules du cosmos et celles de l'eau nous conduisent à penser qu'il y a dans les particules célestes des inscriptions matérielles des disparus de la dictature. Les corps qui reposent dans les sables de l'Atacama ne se décomposent pas, et c'est ainsi que se trouvent réunis à cet endroit les astronomes, les historiens et les archéologues. Depuis quarante ans, un groupe des femmes –les mères, les sœurs, et les femmes de disparus, devenues les véritables corps de la résistance –parcourt ce vaste territoire à la recherche de restes des disparus de la dictature dont les corps auraient été abandonnés dans le désert ou jetés à la mer. Sur cette étendue de 105 000 km<sup>2</sup> de sable apparaissent de minuscules fragments d'os humains appartenant à l'un de leurs proches. Bribe de corps, qui apportent si peu d'informations, mais qui pourtant

---

<http://www.hehr.org.co/documentoseinformes/informes/altocomisionado/informes.php3?cod=11&cat=11>  
(consulté le 13/09/2017).

constituent de véritables preuves de l'Histoire. Les images du film se juxtaposent aux images des galaxies étudiées par les astronomes et à celles des momies indigènes étudiées par les archéologues, alors que les femmes obsédées à réaliser l'impossible recherchent depuis quarante ans de minuscules ossements dans l'immensité de ce sol sableux. La caméra effectue des va-et-vient entre l'histoire, l'archéologie et la place que l'homme pourrait avoir dans le cosmos. Le film nous révèle que certaines étoiles sont riches en calcium, elles sont constituées de la même matière que les os humains. Le calcium de nos os comme tous les atomes qui composent notre corps sont « fabriqués » dans les étoiles. Comme l'affirme Laura Millán Huertas dans son article « *Cuerpos celestes* » (Corps célestes), « le cosmique devient littéralement humain et vice-versa. Dans l'inclusion d'un espace à l'intérieur d'un autre, au sein de leur interférence, semblerait résider la possibilité d'une résilience »<sup>643</sup>.

Dans *Le bouton de nacre* (comme dans la continuité du film précédent) le cinéaste va s'atteler à reconstruire, à partir d'un bouton trouvé au fond de l'océan et ayant appartenu à l'une des victimes de la dictature, la disparition d'ethnies indigènes ayant vécu aux abords du désert sur la côte Pacifique chilienne. Parmi elles les *Selk'nam*, les *Yamana* et les *Kawésqar* y furent assassinées, ravagées par les épidémies et réduites en esclavage. Elles furent les premières victimes du génocide et de l'oubli. Guzmán retrace la chronologie de l'extinction de ces Indiens pour lesquels l'eau était un élément vital et cosmogonique, ils étaient de grands navigateurs, capables des parcourir les glaciers, dépendaient de la mer pour se nourrir, « et adoraient autant l'océan que les étoiles ». Comme par un miracle de l'Histoire, l'on retrouve ce bouton au milieu de l'immensité de l'océan, qui permet d'identifier le corps d'un disparu. C'est la preuve que près de 1400 corps de prisonniers politiques furent jetés à la mer au moyen de techniques inhumaines. L'on apprend que les militaires les attachaient ainsi à des rails métalliques avant de les y jeter pour s'assurer qu'ils ne puissent jamais refaire surface. Guzman demande : après que l'on a disposé de ces preuves précieuses, comment identifier les responsables ? Que fait-on maintenant ?

« Le bouton de nacre fait émerger la douleur de ces questions, il ravive une histoire qui est loin d'être assumée et écrite de manière sociale et politiquement juste. La mer fait ici écho au désert de ses œuvres précédentes. Les deux paysages sont des cimetières démesurés. Le cinéaste se demande déconcerté comment le Chili, un pays qui par sa géographie se trouve

---

<sup>643</sup> « *Cuerpos celestes*: Laura Huertas Millán on Patricio Guzmán », publié le 29/02/2016, *Terremoto*, Arte Contemporáneo en las Américas. Disponible à <http://terremoto.mx/article/laura-huertas-patricio-guzman/> (consulté le 17/02/2018).

« la película nos revela que la materia que conforma las estrellas no es otra más que calcio, la misma de los huesos humanos. Lo cósmico es humano y viceversa, en sentido literal. En la inclusión de un espacio en el otro, en su interferencia, parece radicar la posibilidad de una resiliencia. »



littéralement attaché à l'océan, a-t-il réussi à développer sa culture, son économie et surtout sa mémoire sans regarder l'eau<sup>644</sup> ».

C'est la même question que nous pourrions poser en Colombie. Comment est-il possible que, possédant des cours d'eau parmi les plus puissants au monde (Amazone, Caquetá, Orénoque, Magdalena, Cauca, Guaviare, Putumayo...) nous ayons construit notre histoire en leur tournant le dos ainsi qu'à leurs populations. Les derniers mots de *Nostalgie de la lumière* nous murmurent : « Je suis convaincu que la mémoire a une force de gravité. Elle nous attire toujours. Ceux qui ont une mémoire peuvent vivre dans le fragile temps présent. Ceux qui n'en ont pas ne vivent nulle part. Chaque soir, lentement, impassible, le centre de la galaxie passe au-dessus de Santiago. » Malheureusement, nous savons aujourd'hui que la Colombie compte plus de morts que toutes les dictatures latino-américaines, dépassant sur le long terme des cas comme le Chilien et l'Argentin<sup>645</sup>. Victimes des catastrophes naturelles et des génocides, le capital mémoriel est mis en crise.

*Treno (chant funèbre)* est une œuvre de Clemencia Echeverri (née à Medellín en 1950) qui évoque la mémoire de la guerre enfouie dans les entrailles de la rivière Cauca. Elle a été exposée au Musée de l'Université Nationale à Bogotá en 2009, puis au Planetario Distrital à Bogotá lors de sa nomination au prix Luis Caballero en 2011. Dans cette installation vidéo monumentale, le spectateur se trouve littéralement immergé dans les eaux troubles de cette rivière. Pris dans les images projetées des remous du courant et des eaux turbulentes et sableuses, prenant parfois des teintes sanguines, le spectateur entend à travers un système sonore panoramique des appels à l'aide qui en vain traversent d'une rive à l'autre en restant sans réponse. L'œuvre, de par sa dimension immersive, laisse apparaître l'eau comme un espace de ténèbres, comme une surface d'impression poreuse qui a fait de la rivière Cauca l'un des plus grands cimetières du pays durant les trente dernières années du conflit colombien. Celle-ci a absorbé un grand nombre de personnes, assassinées et jetées dans la rivière. Devenues anonymes, elles sont venues allonger les listes déjà interminables de disparus suite au conflit colombien (mais qui ne sont pourtant pas comptabilisées dans les statistiques officielles) et qui n'auront pas droit à une sépulture. La rivière Cauca emportait dans les années 1990 la mémoire de milliers de personnes qui ont perdu leur droit à être

---

<sup>644</sup> *Ibid.* T. d. A.

<sup>645</sup> « Rompiendo el silencio : en la búsqueda de los Desaparecidos de Colombia », rapport de l'U.S. Office on Colombia, 16/12/1010. D'après de rapport, basé sur des chiffres fournis par le gouvernement colombien, 51 000 personnes auraient été disparues, tandis que le nombre des « disparitions forcées » est controversé, mais dépasserait les 30 000 personnes.

reconnues en tant que victimes et que l'on appelle communément les NN (*Nomen Nacio* qui veut dire « sans nom »). Rappelons que le film de Juan Manuel Echavarría *Requiem NN* (voir chapitre 2.3.6., p. 264) abordait frontalement le thème des disparus emportés par la rivière à travers une pratique rituelle à Puerto Berrío, village situé sur les berges de la rivière Cauca, où les habitants ont décidé d'adopter les morts anonymes que la rivière charriait<sup>646</sup>. Ainsi « en les adoptant, ils leur attribuent un nom, s'approprient des corps que personne ne réclame, adoptent des cadavres qui ne leur appartiennent pas, pour accomplir la mission fondamentale de l'homme de donner sépulture aux morts<sup>647</sup> ». Offrir une sépulture revient à mettre en terre un mort, à créer un lieu de mémoire où il puisse reposer, c'est-à-dire ouvrir un pont entre le passé et le présent pour pouvoir envisager l'avenir. Pedro Adrián Zuluaga explique qu'Echavarría enregistre dans ce documentaire le déroulement du « miracle éthique » de ce « deuil par transfert ». Ceux qui adoptent les morts anonymes souhaitent à travers ce rituel d'appropriation se rapprocher des blessures ouvertes de leurs propres vies, puisque beaucoup des gens du village cherchent désespérément leurs proches disparus<sup>648</sup>. Au début des ses recherches de terrain, le premier phénomène qu'Echavarría découvre dans la région sont les cantiques de *Bullerengue*. Ainsi qu'il en sera fait mention dans l'épithaphe du prochain chapitre, cette découverte fait partie de l'œuvre *Bocas de ceniza* (Bouches de cendres), dans laquelle Echavarría filme des interprètes de *bullerengue*. Cette pratique cérémoniale héritée des communautés cimarrones –esclaves d'ascendance africaine– est devenue courante aujourd'hui chez les proches des victimes de la côte Pacifique. Traditionnellement, elle était vouée à faire entendre la souffrance du peuple africain qui fut amené en Amérique durant la colonisation. Véritables chants de résistance, ces rituels de deuil sont immortalisés par la caméra de l'artiste qui nous donne à voir les visages des gens et leurs revendications chantées. Comme dans le *bullerengue* de Rafael Moreno, l'interprète demande la reconnaissance des violences au gouvernement. Il demande au Président de la République de la compassion. Il lui demande de venir *voir* la dimension de la tragédie que constitue le « déplacement forcé » touchant notamment les paysans et les enfants (désormais orphelins). Ces lamentations incarnent la voix des victimes qui « chantent » (au lieu d'écrire) l'histoire des disparitions

---

<sup>646</sup> La journaliste Patricia Nieto a publié un livre à ce sujet avec le titre *Los escogidos*, (les élus) paru en 2012 chez Sílabas Editores.

<sup>647</sup> Pedro Adrián Zuluaga, « Requiem NN: una película de aparecidos », publié le 03/09/2013 à <http://pajareradelmedio.blogspot.fr/2013/09/requiem-nn-una-pelicula-de-aparecidos.html> (consulté le 15/09/2017).

<sup>648</sup> Ibid.

forcées en Colombie et des conséquences néfastes qu'elles ont eues pour les populations afro-colombiennes.

*Treno* (le titre de l'œuvre de Clemencia Echeverri) vient du grec *thrénos* (épitaphe) qui veut dire lamentation. Il s'agit d'une composition lyrique grecque archaïque –d'une lamentation funèbre destinée à être chantée par un chœur avec un accompagnement musical, habituellement entonnée en l'absence du corps. Contrairement au chant *épicedion*, du grec *épikédion* –très ressemblant au *treno*–, qui est un poème funèbre se chantant en présence du corps, avant sa sépulture. *Treno* évoque donc les milliers de disparus, les morts qu'on n'a jamais pu enterrer dignement et dont les bourreaux resteront dans leur grande majorité impunis. Le texte de la commissaire de l'exposition qui eut lieu au Museo de la Universidad Nacional, María Belén Sáez de Ibarra, décrit ainsi l'œuvre comme une puissante allégorie de la violence enterrée :

« Les forces du torrent tourbillonnent, elles grandissent à l'intérieur de chacun d'entre nous et remontent à la surface. Des voix humaines se font écho dans cette matière épaisse. Ce sont des appels, des voix qui voyagent à travers des silences éloignés, dans l'obscurité des profondeurs de l'eau. Travaillent en nous le pouvoir d'une subtile allégorie nous renvoyant à la guerre, à la violence entre les hommes, et au deuil. La puissance de cette allégorie consiste précisément à nous ramener vers cet état d'immersion dans le courant, qui nous situe dans un lieu de réflexion, que nous n'avons pas cherché, qui a été presque soumis à notre curiosité, dans lequel les relations involontaires s'écoulent au-dessus du malheur humain et de la violence. »<sup>649</sup>

La rivière devient écran de l'invisible, lieux où l'histoire enterrée s'exprime inexorablement dans ce contexte à travers le cri, à travers le son de la lamentation comme dernier recours des survivants réduits au silence qui n'ont d'autre choix que d'expulser la douleur en hurlant. Gustavo Chirolla Ospina dans son article « The Politics of the scream in a Threnody » explore la relation entre l'œuvre de Clemencia Echeverri et les écrits de Deleuze,

---

<sup>649</sup> María Belén Sáez de Ibarra, « Río adentro ». *Treno: Video instalación y fotografía*, 2009. Disponible à <http://clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/treno/Rio%20Adentro.pdf> (consulté le 12/09/2017).

« Las fuerzas del torrente se arremolinan, crecen en nuestro interior y afloran a la superficie. Voces humanas hacen eco en esta espesura. Se trata de llamados; voces que viajan a través de silencios remotos, en la oscuridad de la profundidad de las aguas. Esta trabajando en nosotros el poder de una sutil alegoría que nos remite a la guerra, la violencia entre los hombres, y el luto. La potencia de la alegoría consiste precisamente en llevarnos a ese estado de inmersión en la corriente, que nos coloca en un lugar reflexivo, aunque no buscado, casi sometido a la expectación, en donde fluyen relaciones involuntarias sobre la desgracia humana en la violencia. Toca el fondo traslucido que hay detrás del pensamiento, vinculándonos íntimamente a esas fuerzas en contradicción que es un torrente imparabile: La guerra. Clemencia me comenta: 'la instalación dispone dos orillas, no podemos cruzar, no podemos atravesar al otro lado'; 'las voces llaman de un lado al otro'. La metáfora es clara, ella alude a la impotencia, a la imposibilidad de cambiar de posición en medio del conflicto, a la experiencia misma de la muerte. Hay más. Ubicarnos en el centro de esa corriente nos coloca adentro, río adentro. Una fuerza viva más que se agrega al curso del río. Somos parte del conflicto, 'estamos jugados'. »

ainsi, celui-ci affirme que : « À travers le cri, les forces invisibles qui l'ont produit deviennent visibles. Ainsi, à travers la convulsion du corps qu'elles produisent se révèlent des puissances ténébreuses : ce sont les forces de la mort qui nous font vaciller »<sup>650</sup>. « Quand le corps visible affronte tel un lutteur les puissances de l'invisible, il ne leur donne pas d'autre visibilité que la sienne »<sup>651</sup>. Ces lamentations sont l'énonciation politique partagée par la voix du peuple dans l'espace de l'art. La rivière devient écran de ces sons, le son ramène l'image des morts dans le présent au dehors de toute représentation et de toute narration, la sonorité fait histoire dans l'espace tridimensionnel. Chirolla Ospina nous dit encore que l'œuvre explore aussi cette relation de la rivière comme espace de l'invisibilité, comme place de la disparition des cadavres au sens de la tragédie, c'est ainsi qu'il évoque le terme *threnody* (lamentation dans la tragédie). Cette installation audiovisuelle comprend une immersion spatio-temporelle et auditive très captivante, nous écoutons les lamentations aller d'une rive à l'autre, « le courant augmente, nous écoutons des voix grandissantes, qui poussent au dessus des eaux (...) Le mouvement qui s'opère ; va de la déterritorialisation du cri comme un appel à signifier, à la reterritorialisation comme une lamentation. (...) À travers le discours comme action, devenu hurlement/lamentation de forces non énoncées, il se transforme en son<sup>652</sup> ». Et l'auteur conclut en affirmant que cette clameur énonce la souffrance que nous ne voyons pas, « elle s'annonce comme une forme de résistance qui se prononce à l'encontre de la mort dans cette action poétique de deuil »<sup>653</sup>.

---

<sup>650</sup> Gustavo Chirolla Ospina dans son article remarquable « The Politics of the scream in a Threnody » explore le rapport entre l'œuvre *Treno* et la philosophie de Deleuze. L'auteur va emprunter plusieurs textes de Deleuze, Guattari, Agamben et Negri pour développer les idées de lamentation, d'appropriation de la parole par le peuple comme arme de résistance et d'appropriation de la littérature (Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, 2004, p. 381). In Gilles Deleuze, *Francis Bacon : The Logic of Sensation*, London and New York : Continuum, 2002, p. 62. Cité dans Gustavo Chirolla Ospina, « The Politics of the scream in a Threnody », dans Stephen Zepke and Simon O'Sullivan (editors), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 21: « With the scream the invisible forces that produce it become visible, forces of darkness become visible through the convulsion they produce in the body, forces of death that make us falter. », trad. Katia Gentric.

<sup>651</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Le Seuil, 2002, p. 42. Cité dans Gustavo Chirolla Ospina, « The Politics of the scream in a Threnody », *op. cit.*, p. 21.

<sup>652</sup> Gustavo Chirolla Ospina, *Deleuze and Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>653</sup> *Ibidem*.

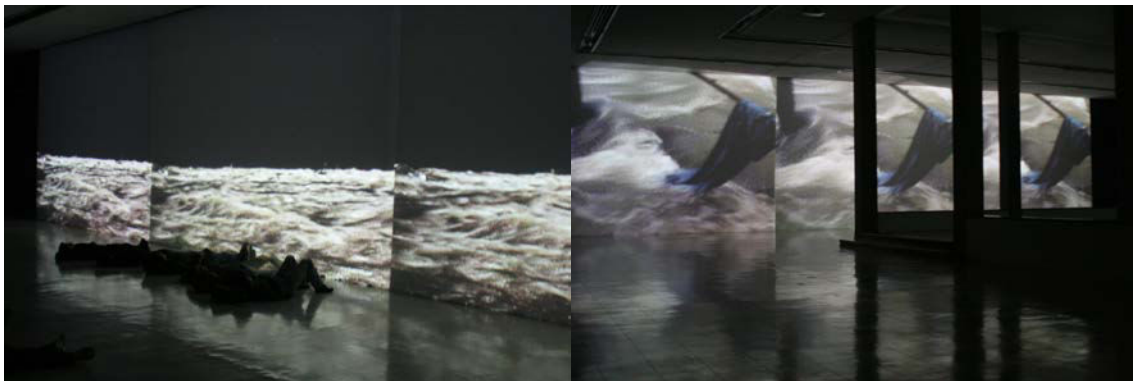


Figure 143 : Clemencia Echeverri, *Treno*, Museo de Arte Universidad Nacional, Colombia, Six projections, son dolby, 14 minutes en boucle.

L'eau comme espace de disparition, d'impossibilité de matérialisation des images est au centre du travail d'Oscar Muñoz. Nous avons évoqué certaines de ces œuvres dans le chapitre 2.3.4. *Oscar Muñoz : spectres et fragments de mémoire* (p. 209) qui exploraient les surfaces translucides – le verre, le miroir, la vapeur – comme métaphores de la mémoire. Muñoz a construit la majorité de ses œuvres en réaction aux nombreuses disparitions survenues dans les régions du Valle del Cauca et du Pacifique colombien, au cours des années meurtrières que furent les années 1990 ; dont nous savons aujourd'hui que beaucoup se trouvent dans les profondeurs de la rivière Cauca, mais nous savons que ces blessures ne se refermeront pas tant que l'on n'aura pas fait justice aux crimes restés impunis. Dans les premiers travaux de l'artiste, celui-ci « avait déjà eu recours à l'eau en tant que support, pour briser la stabilité de l'image<sup>654</sup> ». Comme le souligne José Roca, l'artiste a développé une technique inédite dans l'histoire de l'art qui est celle de « l'impression sur eau ».

*El Puente* (Le Pont) fut une action urbaine éphémère réalisée en 2004 sur le Pont Ortiz à Cali. Dans celle-ci, Muñoz a projeté les archives d'un laboratoire photographique fermé dans les années 1970. Il s'agissait de portraits réalisés par d'anciens photographes de rue (*fotocineros*) que l'artiste a projetés sur l'eau de la rivière Cali, et à travers lesquels il essayait de raviver la mémoire enfuie de cette région qui fut le cœur des « disparitions forcées » durant les années de la guerre. La commissaire Érika Martínez Cuervo nous décrit ainsi cette action :

<sup>654</sup> José Roca, *Oscar Muñoz : Protographies*, José Roca (commissaire), María Wills *et al*, cat. exp., Paris : Jeu de Paume. 2014, p, 14.

« Les images animées dans une séquence ont été projetées sur l'eau et ont laissé voir les portraits effacés de personnes inconnues dans des tonalités verdâtres et sépias, une expérience esthétique réactivant la mémoire collective d'une région qui fut le centre du conflit socio-politique colombien. Il ne faut pas oublier que dans cet affluent de la rivière Cauca ont flotté les cadavres d'un nombre inconnu de victimes de la violence.<sup>655</sup> »

Ce n'est donc pas un hasard si l'eau, dans le cadre du travail de Muñoz, fut l'élément qui permit d'explorer la question de la perte, de l'amnésie et de la sédimentation des images. Oscar Muñoz pour développer sa technique d'« impression sur eau » utilise des matériaux en rapport avec le médium de la photographie argentique, qui servent a priori à fixer les images, mais que l'artiste détourne habilement pour produire l'effet inverse. Ces matériaux instables, tels que l'eau, le charbon ou la vapeur de l'eau, sur lesquels les images ont du mal à se fixer, évoquent leur fragilité et la difficulté de la mémoire à les garder latentes. Cette défaillance de la mémoire qu'est l'amnésie est figurée par Muñoz à travers la liquéfaction. Cette analogie fondatrice entre l'eau et la mémoire est également explicite dans *Aliento* (Souffle-1995) (que nous avons évoqué précédemment (p.217)<sup>656</sup>, ainsi que *Re/Tratos* (2005-2007) –de la série *Proyecto para un memorial* (Projet pour un mémoriel)<sup>657</sup>. *Re/Tratos* (2007) consiste en la réalisation de portraits de personnes disparues, tirées des rubriques nécrologiques des journaux locaux, que l'artiste tente incessamment de reproduire avec un pinceau imbibé d'eau sur le goudron chaud de la ville de Cali. Par l'effet de la chaleur, alors qu'ils sont à peine terminés, les portraits s'évaporent et disparaissent. La vidéo est la seule trace palpable qui nous reste de cette action impossible dans laquelle l'artiste va contre les propriétés physiques de l'eau au contact de la chaleur. L'image des disparus s'évapore dans les particules d'eau se mêlant à l'air que nous respirons. L'artiste nous explique qu'il était impressionné par les visages qu'il voyait quotidiennement dans les rubriques nécrologiques, dont la périodicité était si brève qu'ils en devenaient des apparitions instantanées se faisant remplacer par d'autres le jour suivant. Il a alors commencé à réfléchir au référent disparu, à la photographie

---

<sup>655</sup> Érika Martínez Cuervo, « Retratos sin identidad en “El puente” de Muñoz », *El Espectador*, publié le 25/03/2016 à <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/retratos-sin-identidad-el-puente-de-munoz-articulo-622498> (consulté le 16/02/2018). (T. d. A.)

<sup>656</sup> Composée d'une série de miroirs ronds alignés horizontalement et à hauteur du visage, mais légèrement inclinés en arrière, les spectateurs sont invités à s'en approcher pour voir leur visage s'y refléter. Mais en s'approchant, la vapeur de leur respiration rend progressivement visible une image imprimée sur le miroir : il s'agit de portraits de personnes assassinées dans le conflit armé colombien. L'artiste extrait ces images de la presse locale et colle leur portrait avec la graisse de la transpiration de ses doigts. Durant ces quelques secondes, la vapeur de l'haleine permet de donner forme à l'image sur les endroits gras du miroir avant de disparaître très rapidement.

<sup>657</sup> D'autres œuvres de Muñoz utilisent l'eau comme surface d'impression et abordent les mêmes problématiques: *Los narcisos* (Les narcisses, 2001), *Línea del destino* (Ligne du destin, 2006), *Cíclope* (Cyclope, 2011), et encore *Sedimentaciones* (Sédimentations) (2011).

qui se trouve vidée, et ce qu'il pouvait faire pour l'appeler, pour l'aider, pour le signaler, et faire ainsi quelque chose pour ramener cette personne dans le présent<sup>658</sup>. « Sédiment » veut dire « dépôt », un mot très important dans la démarche de l'artiste (il est par ailleurs le titre de l'une de ses pièces récentes : *Sedimentaciones*, 2011). Le terme fut introduit en médecine au XVIIIème siècle pour dire « être assis », de façon figurée « être fixé ». Il désigne les calculs rénaux stagnant dans le corps. Au XVIIIème siècle, le mot rentre dans le vocabulaire géologique pour désigner un dépôt naturel formée par les eaux, le vent, etc.<sup>659</sup> ». On parle bien du corps lorsque l'on désigne un sédiment, et dans le cadre de disparus, on parle de sédiments formés par les corps mêmes. D'une mémoire disséminée dans les particules de l'eau. D'un effet physique de fixation qui a rendu la mémoire stagnante et les gens insensibles. Le travail de Muñoz « vise à sensibiliser à nouveau là où l'effet d'anesthésie s'est fait sentir ». Emanuel Alloa nous rappelle la proximité entre les mots « anesthésie » et « amnistie » qui dérivent du même mot grec. Alloa nous explique que « toute amnistie, si elle permet de reconstituer les liens, se fait au prix d'un certain effacement »<sup>660</sup>. Il faut donc laisser la rivière couler, comme la fameuse sentence d'Héraclite qu'Oscar Muñoz cite dans l'un de ses textes : « le fleuve est toujours apparenté au cours irréversible de la vie, que l'on peut également appliquer à la photographie : personne ne se baigne deux fois dans le même fleuve parce que tout change, et le fleuve et celui qui s'y baigne.<sup>661</sup> »

---

<sup>658</sup> Entretien non publié réalisé avec l'artiste à Cali le 24 février 2017 à Lugar a Dudas (se référer à l'entretien dans les annexes p. 560).

<sup>659</sup> Le Robert, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris : Le Robert, 1998, p. 3439.

<sup>660</sup> Emanuel Alloa « L'image souffle », dans *Oscar Muñoz : Protographies*, cat. exp., Paris : Jeu de Paume. 2014, p. 62.

<sup>661</sup> Oscar Muñoz, *Documentos de la Amnesia*, cat. exp. Badajoz : Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008, p. 196.



Figure 144 : Oscar Muñoz, *Re/Tratos* (2007) de la série *Proyecto para un memorial* (Projet pour un mémoriel), 2005-2007, Vidéo.

Rappelons que c'est la même opération qui va se produire dans son œuvre *Aliento* (*Souffle* 1995) (se référer au chapitre 2.3.4. *Oscar Muñoz : spectres et fragments de mémoire*, p. 209) dans laquelle le spectateur est « invité » à redonner vie à l'image de personnes disparues en Colombie à travers son souffle. Des visages sont « gravés » à la surface du miroir par les doigts de l'artiste et deviennent visibles grâce à l'effet de la vapeur, c'est la respiration du spectateur qui se rapproche du miroir pour voir sa propre image qui les révèle. Marie José Mondzain dans *Homo spectator* nous parle de l'origine de l'image par le souffle. Ainsi, nous dit-elle, la bouche qui souffle donne le principe de la parole<sup>662</sup>. Le souffle, selon Mondzain, serait un geste instaurateur du voir dans l'image nocturne et lumineuse d'un retrait, car il participe aux opérations de séparation constituante qui révèlent l'image dans l'obscurité<sup>663</sup>. Le souffle rend visible la surface de l'air. La bouche qui souffle donne naissance à la parole, car lorsqu'elle commence à parler elle produit le visible. Le souffle, la parole et la trace sont donc indissociables. L'« image est le sol natal de la parole. Voir c'est devenir spectateur de l'image que nos mains produisent pour inscrire la trace de notre passage ». Dans un sens annonciateur, nous explique Mondzain, une fois donnée le souffle, c'est la bouche qui va nommer ce qu'elle voit, ce qu'elle a mis au monde<sup>664</sup>. Ainsi « la respiration est un vécu fondateur », idée qui est

<sup>662</sup> Marie José Mondzain, *Homo spectator*, *Ibid*, p. 51.

<sup>663</sup> *Ibidem*.

<sup>664</sup> *Ibidem*.



cristallisée dans l'œuvre *Aliento* de Muñoz. Entre donner naissance aux images par l'expiration et les faire disparaître par l'inspiration l'artiste matérialise leur fragilité et leur instabilité dans la mémoire tout comme sur le papier photographique.

Si la vapeur du souffle est révélatrice de l'image, l'eau, par ses caractéristiques plastiques, est un élément dans lequel les images ont du mal à se fixer (c'est pourquoi on rajoute dans la chambre noire le révélateur, puis le fixateur), Muñoz nous explique cette double opposition entre révélation et disparition, évoquant l'eau comme principe de vie :

« Mon idée a été de mettre en opposition certains éléments, c'est-à-dire de laisser l'image dans un état d'impossibilité de se fixer, de la déstabiliser, de l'empêcher de devenir image, c'est-à-dire qu'elle ne reste pas stable, qu'elle ne se sèche pas... L'eau a été l'élément de la fluidité, de la mobilité, du transitoire. Le liquide est précisément l'élément contraire à ce qui n'est pas lourd, à ce qui coule, à ce qui n'est pas stable, à ce qui ne reste pas, à ce qui ne se répète pas. L'eau a été un élément qui m'a donné des nombreuses possibilités plastiques ; et elle évoque aussi le principe de la vie. L'eau a une relation avec la photographie, la peinture, l'image, et aussi elle a la propriété de ne pas se condenser, mais de se répandre, de changer de forme. »<sup>665</sup>

Certaines de ces idées sont empruntées par Muñoz à la théorie de *La modernité « liquide »* de Zygmunt Bauman<sup>666</sup> où le liquide est associé à une perte de repères liée à la modernité. Dans cette théorie, il ne s'agit pas d'associer la mer à un espace de désorientation, incommensurable, imprévisible ou menaçant mais à l'idée d'un fluide qu'échappe aujourd'hui au contrôle et à la raison humaine. Nous éloignant d'une surface diaphane ou qui empêche les images de se fixer, Bauman, pense l'élément liquide dans le sens de la fluidité comme caractéristique du monde global – se référant particulièrement aux changements apparus dans la nature des migrations. « L'innovation inscrit, en écho aux analyses de Bauman, la société moderne liquide et la vie liquide dans un authentique *perpetuum mobile* »<sup>668</sup>. Ainsi, les nouveaux ordres de la modernité « sont trop fluides et éphémères pour solidifier une forme reconnaissable et la conserver assez longtemps pour être adoptés comme cadres de référence pour la composition de l'identité ». De cette façon Muñoz évoque aussi les images liquides du monde actuel comme des images en défaillance :

« Finalement l'image d'aujourd'hui s'est transformée en quelque chose de liquide, elle est omniprésente, elle est à la fois à beaucoup d'endroits en même temps, elle flotte sur les surfaces des écrans, elle apparaît, et peut se défaire, elle n'a pas besoin d'encre. L'image

---

<sup>665</sup> Entretien non publié réalisé avec l'artiste à Cali le 24 février 2017 à Lugar a Dudas. (se référer à l'entretien dans les annexes p. 558.

<sup>666</sup> Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez : Le Rouergue-Chambon, 2006.

<sup>668</sup> Michel Fabre et de Christiane Gohier (dirs.), *Les valeurs éducatives au risque du néo-libéralisme*, Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre, 2015, p. 34.

s'est adaptée à cette situation dans le temps, et d'une certaine façon notre mémoire aussi, notre capacité à conserver certaines images a changé. J'aime le problème posé par cette théorie, car les images en général ne sont pas fortes et elles sont toujours en danger (comme le propose Benjamin), elles peuvent disparaître, mais elles sont là, à attendre qu'un agent leur redonne vie, leur injecte du sens, les revitalise et leur redonne de la puissance. Constamment, nous appliquons des filtres pour faire une sélection, nous en laissons tomber certaines pour laisser place à d'autres. Certaines images perdurent plus que d'autres ; d'autres sont endormies et elles peuvent se réveiller à n'importe quel moment. »<sup>670</sup>

Ce que Bauman souligne à travers le concept de liquidité est une nouvelle condition qui informe la manière et participe de la façon d'élaborer l'histoire. La migration, autrefois contrôlée par les États, est devenue décentralisée à l'époque liquide, et « bien plus sujette à des processus et des influences populaires qu'à une régulation hiérarchisée ».<sup>671</sup>

En Méditerranée également, depuis quelques années, le sujet des disparus est devenu récurrent : en 2015, on parlait de 3771 personnes noyées dans la mer, en 2016 le nombre atteignait les 3800... Ces chiffres, nous nous en doutons, proviennent d'estimations qui ne peuvent être vérifiées puisque les personnes qui s'embarquent dans cette périlleuse traversée sont souvent prises en charge par des réseaux clandestins qui se chargent d'effacer les traces.

Afin de dénoncer cette situation et faire réagir les autorités européennes, en août 2015, une manifestation fut organisée devant le Parlement européen à Strasbourg par Amnesty International Alsace, Attac ainsi que des associations locales strasbourgeoises. Par une action visuelle incontournable, les organisateurs avaient déployé une liste recouvrant le sol du Parlement européen, avec le nom de 17000 migrants qui se noyèrent en tentant de traverser la Méditerranée<sup>672</sup>. Les parlementaires, pour accéder à la salle de réunion, se trouvaient obligés de marcher sur le rouleau de papier sur lequel étaient inscrits les noms des victimes.

---

<sup>670</sup> Entretien non publié réalisé avec l'artiste à Cali le 24 février 2017 à Lugar a Dudas. (se référer à l'entretien dans les annexes p. 559.

<sup>671</sup> John R. Hall, « Bauman liquide », Traduction d'Aurélien Blanchard, *Socio, La nouvelle revue des sciences sociales*, publié le 22/06/2017. Disponible à <http://journals.openedition.org/socio/2708> (consulté le 22/02/2018). Zygmunt Bauman, « Culture... and cosmopolis », dans Laura Grindstaff, Ming-Cheng Lo et John R. Hall (dir.), *Handbook of Cultural Sociology*, seconde édition, Londres : Routledge. 2018 (à paraître).

<sup>672</sup> Strasbourg : manifestation devant le Parlement contre la politique migratoire européenne, franceinfo, publié le 28/04/2015, 21:16, [http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/nauffrage-a-lampedusa/video-strasbourg-manifestation-devant-le-parlement-contre-la-politique-migratoire-europeenne\\_889595.html](http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/nauffrage-a-lampedusa/video-strasbourg-manifestation-devant-le-parlement-contre-la-politique-migratoire-europeenne_889595.html), voir aussi : *La liste complète des migrants morts en Méditerranée fait 100 mètres de long*, <https://www.youtube.com/watch?v=iYsq8BilkN0>, (consulté le 22/02/2018).



Figure 145 : Liste recouvrant le sol du Parlement européen avec le nom de 17000 migrants noyés en Méditerranée en 2015, Twitter du 23 août 2015. [https://twitter.com/Ana\\_Cruise/status/635450421570613248](https://twitter.com/Ana_Cruise/status/635450421570613248)

Préoccupé par cette catastrophe humanitaire que vit la Méditerranée depuis quelques années, le travail de Santiago Vélez (né à Medellín en 1972) explore les interconnexions autant écologiques, économiques que géopolitiques entre l'homme et les territoires hydrologiques en particulier leur dimension sociale. Il travaille sur des régions minières en Colombie où l'eau est contaminée par des produits tels que le mercure et le cyanure, aussi bien que sur les rivières frontalières entre la Colombie et le Panama que les migrants tentent de traverser pour atteindre leurs destinations finales. Son arrivée dans la ville de Barcelone en 2015 afin d'y réaliser des études coïncide avec la vague de migrations massives en Méditerranée où ont trouvé la mort des milliers des migrants venant notamment de la Syrie, de l'Erythrée et de l'Afghanistan (en 2015), du Soudan du Sud (en 2016). Interpellé par des titres de la presse espagnole tels que *La mer qui est devenue frontière*, *La côte des hasards*, *Mettre des portes à la mer* ou *La frontière de cristal*<sup>673</sup>, l'artiste va commencer à associer la mer à un espace frontalier devenu solide dans l'imaginaire collectif. Il décide de réagir à des situations semblables que l'on trouve autant dans les rivières en Colombie que dans la Méditerranée. Dans la région d'Urabá, en Colombie, il s'intéresse aux routes migratoires empruntées dans le Golfe de Morrosquillo par de nombreux migrants cubains, équatoriens et

<sup>673</sup> Les titres de la presse espagnole furent : « El mar que se convirtió en Frontera », « La costa del azar », « Poner puertas al mar », ou « La frontera de cristal ».

même chinois qui effectuent des parcours inimaginables pour tenter de traverser le Golfe (entre la mer et la jungle amazonienne) pour remonter vers le nord et atteindre les États-Unis.

L'installation *Aquí no se moja nadie* (Ici, personne ne se mouille, 2015) explore donc cette impénétrabilité de l'océan en termes géopolitiques et comprends plusieurs éléments : une partie de l'installation est constituée d'un ponton en bois qui fait allusion aux constructions sur pilotis (*palafitos*) que les gens de la région utilisent pour bâtir des maisons au-dessus de l'eau et ainsi prévenir les montées des eaux des rivières. Il rappelle ainsi que de nombreuses populations ont construit leurs villages sur l'eau en défiant en quelque sorte la matière liquide, mais aussi parce que celle-ci faisait partie de leur cosmogonie. L'installation comprend aussi des *Molas*<sup>674</sup> —compositions traditionnellement faites par les indiennes Kuna— faites d'une superposition des tissus colorés qui reproduisent les trois routes migratoires empruntées pour traverser le territoire du Golfe du Morrosquillo dans l'Urabá. L'artiste réunit dans cette œuvre trois éléments que nous allons développer lorsque nous aborderons le tissage comme alternative d'écriture de l'Histoire. Cet art textile millénaire des *Molas* est un élément vital dans la société des *kunas* : inspirées des lieux sacrés qui se trouvent dans les couches de l'univers, ces lieux ne peuvent être « visités » que par les leaders spirituels féminins pour assurer une transmission des savoirs du peuple. Les dessins des *Molas* sont une forme d'écriture propre à ces peuples indiens, chaque dessin à un nom propre qui est associé à des pratiques de préservation physique et spirituelle des traditions. Elles sont vouées à transmettre à la communauté des savoirs ancestraux sur le vivre ensemble et le respect de la nature. La cosmogonie de ces tapisseries (aujourd'hui largement dénaturées par la vente aux touristes et réalisées à la machine) expose d'autres formes d'écriture qui contiennent de multiples couches de savoir et permettent aujourd'hui à ces peuples de subsister et de demeurer sur leur territoire ainsi que d'en préserver la mémoire.

---

<sup>674</sup> La *mola*, ou *mor* (pluriel *molakana*) est une superposition de tissus surpiqués à la main, sorte de *quilting* fait par les indiennes Kuna qui vivent pour l'essentiel, sur le territoire autonome de Guna Laya à Panama. D'autres petits groupes Kunas vivent à Panama dans l'isthme de Darién, en Colombie, à l'embouchure du fleuve Atrato où Santiago Vélez a réalisé les recherches pour ces œuvres.

Les *molas* étaient à l'origine destinées aux plastrons et aux dossards des tuniques des femmes Tulé. Aujourd'hui ils sont fabriqués à la machine, et sont largement vendus aux touristes et dans des nombreux marchés artisanaux. Ils sont faits de plusieurs couches de tissus de couleurs différentes assemblés par couture : ces tissus sont ensuite découpés aux ciseaux, faisant ainsi apparaître des dessins par différentiels de couleurs.



Figure 146 : Santiago Velez, *Aquí no se moja nadie* (Ici, personne ne se mouille), 2015, Vidéo-installation avec écrans plasma et *molas*.

En réaction à cette situation humanitaire de la Méditerranée, Santiago Vélez réalise l'œuvre *Puertas al Mar* (Portes à la mer) (2015). Ces portes « arrachées » aux maisons ont été jetées à la mer à plusieurs reprises, en Méditerranée à Barcelone, dans le Pacifique au niveau du Golfe de Urabá en Colombie et dans l'Atlantique à La Havane. Il s'agit de portes flottantes qui « restent debout » malgré les intempéries; elles flottent à la surface telles des bouteilles à la mer emportées par le courant. Ces sculptures éphémères emportent un message poétique clair sur le non-sens de ces frontières maritimes et signalent la dimension inhumaine de ce qu'est devenue la mer aujourd'hui. Elles ouvrent la possibilité de rendre hommage à des milliers des disparus qui ont péri en mer.



Figure 147 : Santiago Véléz, *Puertas al mar* (Méditerranée) (Portes à la mer-Méditerranée), 2015, photographie, 77 x 116 cm.<sup>675</sup>

À l'époque moderne, la mer en dehors des récits de voyageurs et de figures littéraires, dans le cadre de *La vie liquide* de Zygmunt Bauman se définit, comme une entité précaire et qui nous confronte à des conditions d'incertitude constantes<sup>676</sup>. L'auteur parle de l'eau comme espace du fragmentaire qui annule toute possibilité de « faire histoire ». Effectivement, en ayant absorbé dans ces entrailles tant de disparus, une grande partie de l'histoire disparaîtra aussi. Les preuves sont emportées et il ne restera que la parole des survivants, leur lamentations et *bullerengues* pour faire résonner ce chapitre absent de l'histoire.

Arlette Farge au contraire de Zygmunt Baumann, effectue un rapprochement entre le liquide et l'Histoire. Elle nous dit ainsi que l'Histoire est comme la mer : « il y a les grandes lames et puis il y a les murmures du dessous », comme disait Foucault. Et elle préfère plutôt se placer dans le dessous<sup>677</sup>. Farge souligne son intérêt pour les histoires disparues dans les fleuves avec les morts ; elle s'étonne que les historiens ne se soient pas plus intéressés que ça à l'histoire des noyés. Considérés illettrés, remarque Farge, ils n'ont pas été pris en compte par les historiens, comme si l'on assignait l'illettrisme à une impossibilité de laisser une trace dans l'histoire :

---

<sup>675</sup> Santiago Véléz, *Puertas al Mar* en el Golfo de Urabá, vidéo visible dans Vimeo à <https://vimeo.com/180429447> (consulté le 13/09/2017).

<sup>676</sup> Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, trad. de Christophe Rosson, Rodez, Éd. Le Rouergue/Chambon, 2006, p. 8.

<sup>677</sup> « Le siècle mineur », entretien avec Arlette Farge par Stany Grelet & Philippe Mangeot, *vacarme.org*, publié le 02/04/2001. Disponible à <http://www.vacarme.org/article156.html> (consulté le 13/02/2018).

« Je m'intéresse en ce moment à ce qui se passe autour des fleuves. Il y a un nomadisme très important, des rencontres multiples, des rumeurs, les échos du pouvoir, la circulation... Tout passe par le fleuve ; toutes les provisions, tout l'approvisionnement : il y a les coches d'eau, le transport des enfants en nourrice qui partent par l'eau vers des ports où les parents les attendent. Il y a des scènes sociales extrêmement fortes : il y a des passeurs partout, des marchands, mais aussi des noyés. Bon. Les archives contiennent énormément d'indications sur les noyades autour de Paris, dans l'Oise, la Marne, etc. Quand on retrouve les noyés, on dépose le corps au greffe. Il s'agit en général d'une population nomade, très précaire, ayant peu d'argent, illettrée. Le médecin vient, les vêtements et les objets trouvés sur le cadavre sont mis à part, et sont décrits de façon très minutieuse. Et alors que ce sont des archives très connues, très fréquemment exploitées par les étudiants, personne n'a jamais été attentif à ce qui saute pourtant aux yeux : des papiers, de tout petits papiers, pliés. Cette population, alors qu'elle est illettrée, porte sur elle énormément de signes de l'écrit : le billet d'un prêtre débauché qui se confesse par avance en disant qu'il a aimé une femme, de petites lettres d'amour, des lettres qu'on va porter aux parents, des comptes, toutes sortes d'écritures mal maîtrisées, en phonétique, par petits dessins, etc. Première surprise : qu'est-ce que c'est que cette population illettrée qui porte sur elle les signes de l'écrit ? Et deuxième surprise : qu'est-ce que c'est que ces historiens qui ont toujours publié sur les vêtements et les objets, mais jamais sur les écrits des pauvres ? Il y a eu je ne sais pas combien de maîtrises sur ces archives-là, et on n'a jamais vu que cette population était couverte d'écrits, comme si on l'assignait à son illettrisme. Vous vous dites alors : « Mais c'est quoi, l'histoire ? »<sup>678</sup>

L'historienne relève les contradictions dans la manière de faire histoire et affirme l'importance d'écrire, d'historiciser la souffrance, le deuil et la mort. Farge dit que l'on a appris aux historiens qu'il faut séparer l'émotion et la science, la raison et la vie – chose qu'elle considère très grave, car en appliquant ce mécanisme-là, on enlève quelque chose d'essentiel à l'être humain. Elle invite les historiens à sauver ces « tout petits papiers pliés dans les poches des noyés » qui méritent aujourd'hui plus que jamais d'être rassemblés, pour retranscrire autrement cette histoire enfouie dans les eaux.

---

<sup>678</sup> Arlette Farge, *Ibid.*

### 3.3.6. L’histoire à l’œuvre : projets pour la construction de la mémoire dans les régions dévastées

Oiga señor Presidente  
¿cómo es que va a gobernar ?  
porque así los campesinos, ¡hombre!,  
con ellos van a acabar  
Oiga señor Presidente ¡caramba!,  
¿cómo es que va a gobernar ?  
porque así los campesinos, ¡hombre!,  
con ellos van a acabar  
Oiga señor Presidente ¡caramba!,  
a usted no le da dolor ?  
de tantos desplazamientos, ¡hombre!,  
que se oyen por la región (bis)  
Como corre el campesino, ¡caramba!,  
buscando donde escapar  
porque en los enfrentamientos, ¡hombre!,  
no lo vayan a matar (bis)  
Y en esta horrible tormenta, ¡hombre!,  
Que hubo allá en el bajo Atrato  
Se quedaron sin sus padres, ¡hombre!, Pobrecitos los muchachos (bis)  
Hace mas de cinco años, ¡caramba!,  
De esta desesperación  
Y por todos los lugares, ¡hombre!,  
Se oyen penas y dolor  
Y por todos los lugares ¡hombre!,  
se oyen penas y dolor.  
(Rafael Moreno)

Ecoutez Monsieur Le Président  
Comment allez-vous gouverner ?  
Car de cette façon, mon ami, vous allez en finir avec les paysans  
Ecoutez Monsieur Le Président, oh bon sang!  
Comment allez-vous gouverner ?  
car de cette façon les paysans, mon ami, vont disparaître  
Ecoutez Monsieur Le Président, oh bon sang,  
ça ne vous fait pas mal ?  
tant de réfugiés, bon sang !  
dont on parle dans la région (bis)  
Comment ont fuit les paysans, bon sang !  
cherchant une manière de s’échapper  
pour que dans les affrontements, mon ami,  
ils ne soient pas assassinés (bis)  
Et au milieu de cette horrible tempête, mon ami !  
Qu’il y a eu là-bas dans le bas du fleuve Atrato  
Sont restés sans parents, mon ami !, Les pauvres enfants (bis)  
Il y a déjà plus de cinq ans, bon sang !  
De ce désespoir  
Et de partout, mon ami !,  
On entend des peines et de la douleur (bis)  
Et dans tous les recoins, mon ami !,  
on entend la souffrance et les lamentations.

(*Bullerengue* composé par Rafael Moreno<sup>679</sup>)

---

<sup>679</sup> Ce *Bullerengue* (cantique traditionnel des afrocolombiens) fut composé par Rafael Moreno et fait partie d’une compilation vidéo que l’artiste Juan Manuel Echavarría a intitulée *Bocas de ceniza* (Bouches de cendres, 2003).





Figure 148 : Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza* (Bouches de cendres), 2003. Interprètes de *Bullerengues* et victimes du « déplacement forcé » : Rafael Moreno, Luzmila Palacio, Domingo Mena, Vicente Mosquera, Noël Gutiérrez, et Dos Hermanos. Vidéo mono canal avec son, 18:50 min. Disponible à [http://www.jmechavarría.com/gallery/video/gallery\\_video\\_bocas\\_de\\_ceniza.html](http://www.jmechavarría.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html).

Après avoir été témoin du déplacement forcé des communautés en aval du fleuve Atrato dans le Chocó colombien, Rafael Moreno a composé et interprété cette chanson en *bullerengue* pour supplier le Président de la République d’ouvrir les yeux sur la situation intolérable de ces régions oubliées du pays. Le *bullerengue* (que nous avons déjà évoqué dans le chapitre 3.3.7. *Si la rivière pouvait parler : l’eau comme surface d’impression de la mémoire*, p. 397) était à l’origine une danse au son des tambours, exclusivement pratiquée par les femmes esclaves *cimarrons* dans les régions des Caraïbes et du Darién colombien. Aujourd’hui réappropriée et adaptée par les victimes des déplacements forcés, elle consiste en un cantique *a cappella* destiné à faire entendre la condition de ces communautés pour lesquelles ces lamentations constituent l’ultime recours pour exprimer leur souffrance et dénoncer ainsi les conséquences de la guerre. Lors de ses premières visites dans la région de Bolívar, l’artiste Juan Manuel Echavarría s’étonna de la survivance de ce type de chant et, très touché par les textes de ces cantiques, il demanda aux interprètes la permission de les filmer. C’est ainsi que la vidéo *Bocas de Ceniza* (Bouches de cendres, 2003) permet d’immortaliser ces témoignages des massacres qui eurent lieu dans la région. Ces cantiques, voués à

---

La vidéo est disponible à [http://www.jmechavarría.com/gallery/video/gallery\\_video\\_bocas\\_de\\_ceniza.html](http://www.jmechavarría.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html) (consulté le 21/09/2017). (T.d.A.).

extérioriser la douleur tels des rituels cathartiques, laissent transparaître l'état de fragilité des victimes ainsi que leur vulnérabilité. L'un des interprètes, Noel Gutiérrez, l'un des survivants du Massacre de Bojayá (l'un de pires massacres de l'histoire de la Colombie de ses années)<sup>680</sup>, laisse couler quelques larmes à la fin de sa chanson, dans laquelle il raconte que malgré le temps écoulé, lui comme les autres survivants de ce massacre ont besoin de reconnaissance. Six autres victimes chantent aussi *a capella* : Dorismel Hernández – survivante avec son frère du massacre perpétré par les paramilitaires dans son village Trojas de Aracataca – raconte que lorsqu'elle échappa à la mort, elle promit à Dieu de lui composer une chanson. Ces lamentations, loin de toute mise en scène ou d'appareillages médiatiques, sont des preuves sans filtre de la nécessité qu'ont les victimes de dire, avec la seule chose qui leur reste – la voix, le cri de douleur – qu'ils ont besoin de reconnaissance. Ils demandent à être entendus car la situation a excédé le niveau de tolérance. Bien que l'on ait tenté par tous les moyens d'étouffer leurs voix, que l'on ait tout fait pour les ignorer ; le chant permet de faire s'échapper des preuves, en dehors de l'écriture officielle. Et comme le propose Arlette Farge, ces preuves pourront peut-être un jour intéresser les historiens.

En dehors de l'élaboration d'une histoire écrite, faisant par là une sorte d'acte de mémoire involontaire, certains villages parmi les plus dévastés par le conflit colombien ont développé des actions qui ont permis de laisser des traces et reconstruire des histoires à travers d'« autres modes de faire mémoire ». Ce sont par exemple les cantiques (*bullerengue*), les tissages (*quilts*), les projets picturaux collectifs, les films d'animation, les vidéos, et même le musée de la mémoire mis en place par les habitants de l'ancienne ville de Granada qui fut rasée. Ces actions, de l'ordre de ce que *Salón del nunca más* rassemble sous le terme d'« infrapolitique » sont comme des formes de résistance discrètes ; elles ont été mises en place par les survivants, portées par les victimes du début jusqu'à la fin, en dehors des structures officielles et des aides financières de l'État. Ces formes qui permettent l'émergence de la mémoire nous autorisent aujourd'hui à formuler autrement que par l'écriture traditionnelle, en dehors de l'histoire officielle, la question de la construction de la mémoire historique, qui s'enracine

---

<sup>680</sup> Considéré comme l'un des pires massacres perpétrés en Colombie dans le cadre d'une confrontation entre paramilitaires et les guérillas, celui-ci s'est produit le 2 mai 2002 et fut attribué aux AUC (paramilitaires) et aux FARC-EP. Le massacre s'est produit à l'intérieur de l'église du village au moment de la célébration de la messe dans la localité de Bojayá (Chocó) à l'ouest du pays. Elle laissa 119 victimes civiles et fut causé par une bombe à gaz qui fut lancée sur l'église par le Bloc 58 des FARC-EP. L'auteur et cerveau du massacre, surnommé "El Manteco", fut assassiné par l'Armée en 2008. Source Taringa, « Las Peores Masacres de Colombia! », <https://www.taringa.net/posts/noticias/18917168/Las-Peores-Masacres-de-Colombia.html> (consulté le 19/02/2018).

ainsi dans la voix, les mains, les yeux, et enfin le corps de victimes. Il s'agit d'une mémoire qui n'est pas un simple dépôt d'événements passés, mais une demande éthique de justice pour le présent. Une justice qui ne se manifeste pas dans ce cadre comme une lutte ou une confrontation mais comme un appel des victimes, à travers leur geste, à ce que nous les regardions et puissions faire résonner le nom de chacune d'entre elles dans la mémoire collective. En voyant leur visage, nous devenons capable de donner un nom à ce monstre informe qu'était « la guerre », et de prendre conscience de qui étaient les dénommées « victimes » que les citoyens n'ont pratiquement jamais rencontrées auparavant. Ces projets ouvrent sur une autre conception de la mémoire, non matérielle, comme le propose Andrea Pinotti. Par leur énergie débordante, ils s'éloignent des espaces de commémoration muséifiés et restent difficiles à enfermer dans la conception traditionnelle du « lieu de commémoration ». Pinotti nous invite plutôt que de considérer des « lieux de mémoire » figées sur un site particulier, comme un monument voué à mettre en scène la mémoire lorsque la mémoire nationale semble défaillante<sup>681</sup>, plutôt que de nourrir une certaine idée d'artefacts du passé, il serait plus juste de penser des espaces de réminiscence d'où puissent surgir des matériaux du passé capables de bousculer notre vision actuelle du passé (qu'elle soit dramatisée ou idéalisée) et, par conséquent, notre présent lui-même. Au lieu de fixer notre attention sur un passé pétrifié et simplifié dans un acte volontaire de remémoration, l'on peut au contraire se laisser surprendre par un passé mobile et multiple dans un acte involontaire de réminiscence<sup>682</sup>. Cette voie est ce que Benjamin appelle des « trouvailles »<sup>683</sup>, des formes inédites de la mémoire qui ont survécu au silence et à la peur.

Ces autres manières de faire émerger la mémoire, qu'Óscar Fernando Acevedo Arango appelle « mémoires sub/alternes »<sup>684</sup> se développent au niveau artistique et spirituel :

« Il s'agit d'expériences de mémoire par et pour les victimes, sans un but spécifique de vérité politisée du passé (...); celles-ci se présentent plutôt comme des constats des faits d'un temps passé dans le présent, et sont lancées comme des messages d'un avenir qui s'y projette. Des expériences de mémoire qui ont converti le passé douloureux en un patrimoine intangible plutôt qu'un champ de bataille dans le présent pour réparer la dignité dans le passé. La dignité ne se récupère ici à travers un règlement, mais à travers la

---

<sup>681</sup> Andrea Pinotti, « Se souvenir des futurs perdus. Walter Benjamin et la mémoire politique chilienne », conférence à la Maison de l'Amérique Latine, 16/01/2018. Disponible à <https://www.paris-iaea.fr/fr/evenements/se-souvenir-des-futurs-perdus-walter-benjamin-et-la-memoire-politique-chilienne> (consulté le 19/02/2018).

<sup>682</sup> *Ibidem*.

<sup>683</sup> Walter Benjamin, *Sens unique*, précédé de *Une Enfance berlinoise*, [1978], trad. J. Lacoste, Paris : Les Lettres nouvelles, 1988, p. 118. Cité par Andrea Pinotti, *Ibidem*.

<sup>684</sup> Se référer au chapitre 1.3. (*De l'autobiographie à l'Histoire*), p. 46.

commémoration, à travers le souvenir et la réconciliation ; on pourrait dire que c'est la mémoire pour la mémoire. »<sup>685</sup>

Certaines victimes à l'origine de ces projets survenus dans ces zones dévastées, évoquent souvent le passé de la communauté en rappelant la joie, un certain confort de vie (une maison, un territoire, de quoi manger, une école pour les enfants), la familiarité et la confiance que l'on s'y portait. Ils évoquent l'importance des festivités et un environnement sain pour les familles. Bien que ces régions fussent complètement abandonnées par le gouvernement central même avant le conflit, la vie avant les massacres était pacifique et les gens vivaient dans une relative insouciance.

Rappelons que *L'Association de Familles de disparus du Palais de Justice* est l'association la plus ancienne des familles de disparus, petite en nombre, mais constituant sans doute l'un des mouvements de victimes le plus persévérant dans la recherche de la vérité et de la justice en Colombie. Elle a entraîné en 1985 une rupture dans la façon de construire la mémoire de la violence et de ses victimes, car elle a introduit un nouveau scénario pour la construction de la mémoire historique : l'action directe des victimes, qui jusqu'à cette date était réservée aux activistes et aux universitaires qui agissaient de façon indépendante à la marge de mécanismes officiels de recherche historique<sup>686</sup>.

---

<sup>685</sup> Óscar Fernando Acevedo Arango, *Geografías de la memoria : Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional (2005-2010)*, Bogotá : Éd. Pontificia Universidad Javeriana, 2012, p. 73. (T.d.A.) : « Étas son experiencias de memoria de para las víctimas, sin una vocación específica de verdad politizada del pasado -por la diligencia de archivo policial en lo sucedido-; ellas más bien se presentan como constataciones de los hechos del pretérito en el presente, lanzadas como mensajes a un futuro proyectado. Experiencias de memoria que hicieron del pasado doloroso un patrimonio intangible antes que un campo de luchas en el presente para resarcir la dignidad en ese pasado. La dignidad no se recupera aquí vía disputa sino vía conmemoración, recordación, reconciliación; podría decirse que es la memoria por la memoria. »

<sup>686</sup> Acevedo Arango évoque notamment le travail des sociologues, des historiens et des anthropologues qui avaient consacré leurs recherches à la dite époque de la Violence dans les années 1960 tels que Germán Guzmán, Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña, et plus tard dans les années 1980, Gonzalo Sánchez et Alfredo Molano. L'État colombien n'interviendra dans la construction d'une mémoire historique qu'en 2005 avec la CNRR (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación) créée à partir de la loi 975 de 2005.

En 1987 a été publié le premier rapport sur les Droits de l'Homme en Colombie par l'ONG *Justicia y Paz*, conduite par le religieux Javier Giraldo, devenu en 1996 la revue *Noche y Niebla* (Nuit et brouillard). Celle-ci est passée ensuite aux mains du CINEP (*Centro de Investigación y Educación Popular*) qui a créé en parallèle une hémérothèque. Dans celle-ci étaient conservés les articles de plus de dix-sept journaux du pays en relation avec la violation des Droits de l'Homme et la situation du conflit social et politique.

Le travail de construction de bases de données régionales, promu par le prêtre Javier Giraldo, s'est concentré sur la compilation d'information sur les Crimes d'État, pendant que le CINEP a ouvert son champ en incluant des crimes de guérillas et d'autres acteurs du conflit. La revue *Noche y Niebla* (Nuit et brouillard) recueille, systématise et publie les plaintes concernant les violations des Droits de l'Homme à partir de sources directes, en particulier à travers les témoignages de paysans, d'indiens, de communautés afro-colombiennes, de syndicalistes, d'étudiants, d'organisations de Droits de l'Homme, etc. ; témoignages qui sont par la suite complétés avec des informations de la presse. Ces archives sont plus fournies et profondes que celles de beaucoup de médias grand public d'information. Comme le signale Acevedo Arango, cette initiative constitue l'une de plus importantes

Bien que ces projets ne soient visibles que depuis une dizaine d'années (visibilité qui n'a pas toujours été positive pour les communautés), ils ont sans doute pu émerger grâce à l'avancée des dialogues pour l'Accord de Paix et furent en partie encouragés par les lois d'amnistie qui ont institué la réduction des peines pour les anciens combattants<sup>687</sup> ainsi que par la reconnaissance du *statut de victimes* compris dans la Loi des Victimes voté en 2011<sup>688</sup> ; ils sont aussi dus à un épuisement face à la situation insensée causée par la guerre. Nous allons revenir sur certains de ces projets, portés par des communautés dévastées par la violence et menés de façon spontanée dans des régions isolées les unes des autres – certains ayant reçu le soutien moral et matériel des artistes colombiens que nous avons évoqués antérieurement).

Comme le remarque Acevedo Arango, à la différence des projets historiques rigoureux et rationnels, les initiatives *sub/alternes* de la mémoire qui sont le fait de communautés sont

---

expériences de mémoire et d'archivage qui existe sur le conflit colombien, sources qui sont régulièrement consultées par des organismes internationaux des Droits de l'Homme. Les expériences telles que la première publication de l'ONG *Justicia y Paz*, la revue *Noche y Niebla* du CINEP ainsi que son hémérothèque, sont des bases pour la construction de la mémoire à partir d'archives non-officielles – une mémoire écrite, parlée, agoniste, qui raconte une grande partie de la vérité sur les dernières décennies du conflit colombien. Ce travail a entraîné comme conséquence des menaces, attentats et assassinats à l'encontre de plusieurs de ses instigateurs : entre autres, le 19 mai 1997, suite à une attaque commanditée par un groupe paramilitaire, ont été assassinées Mario Calderón, Elsa Alvarado et Carlos Alvarado. Suite à cela des chercheurs de l'*Instituto Popular de Capacitación IPC* (Institut populaire de formation) ont été enlevés à Medellín, et Jesús María Ovalle et Eduardo Umaña Mendoza ont été assassinés ; on notera aussi une série de disparitions et d'assassinats de défenseurs de Droits de l'Homme face auxquels l'impunité reste de mise.

Voir Óscar Fernando Acevedo Arango, *Geografías de la memoria*, pp. 66-67 ; et aussi « Mario Calderón y Elsa Alvarado, investigadores del Cinep » dans *verdadabierta.com*, à <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/1765-mario-calderon-y-elsa-alvaradoinvestigadores-del-cinep> (consulté le 05/02/2018).

<sup>687</sup> Dans ce contexte, la mémoire des paramilitaires a commencé à apparaître de façon massive au moment de la démobilisation des trente mille paramilitaires qui ont bénéficié de réductions de peines sous couvert de la loi de confession de délits motivée par la *Ley de Justicia y Paz* (la loi de Justice et Paix) de 2005.

<sup>688</sup> Dans le cadre de la « Loi des victimes » Loi 1448 de 2011, sont reconnues victimes toutes les personnes qui, individuellement ou collectivement, ont subi un dommage en raison des faits survenus à partir de janvier 1985 durant le conflit armé interne. Il s'agit des événements survenus à la suite du non respect du Droit International Humanitaire ou à la suite de graves violations des Normes Internationales des Droits de l'Homme. Sont aussi considérées victimes les personnes ayant été déplacées à l'intérieur du territoire en raison d'émeutes, de tensions internes ou de violences généralisées. Dans ce cadre, les victimes peuvent faire usage des mécanismes de jurisprudence prévus pour garantir les droits à la vérité, à la justice et à la réparation. Les victimes pourront aussi bénéficier de protection afin d'éviter des violations des Droits de l'Homme dans le cadre des conflits armés internes. (T. d. A.).

*En el marco de la Ley 1448 de 2011, son víctimas aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario, o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de derechos humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno; así como las personas que han sido desplazadas al interior del territorio con ocasión de disturbios y tensiones interiores o violencia generalizada. puede acudir a los mecanismos ordinarios que el ordenamiento jurídico ha previsto para garantizar los derechos a la verdad la justicia y la reparación, y, además, conservan plena vigencia las prescripciones de DIH y de DIDH que buscan prevenir las violaciones de derechos y que brindan protección a todas las personas en el marco de los conflictos armados internos.*

spontanées et tournent autour de la construction d'espaces communs pour les différents acteurs et les victimes du conflit<sup>689</sup> ; elles sont entraînées par des événements ajoutant aux traumatismes initiaux, tels que l'impossibilité de briser le silence, la nostalgie du passé, la rupture de liens dans la communauté, la perte d'un territoire, le déplacement, l'impossibilité de se reconstruire, l'appauvrissement, etc.

Je m'intéresserai ici en particulier à des initiatives excentrées par rapport aux grandes villes, telles que le musée de la mémoire « *Salon du plus jamais ça* » de Granada dans la région d'Antioquia, la *Escuela Audiovisual Infantil*<sup>690</sup> (L'école Audiovisuelle pour Enfants-EAI) fondée par Alirio González en 2006 à Belén de los Andaquíes (dans la région du Caquetá) ainsi qu'à deux autres projets remarquables (aujourd'hui largement reconnus) que sont *Las tejedoras de Mampuján* (Les tisseuses de Mampuján) et *La guerra que no hemos visto* (La guerre que nous n'avons pas vue) soutenus par la Fundación Puntos de Encuentro<sup>691</sup>. Rappelons que cette dernière fut fondée et financée par l'artiste Juan Manuel Echavarría en 2006 (comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 2.3.6. : *Juan Manuel Echavarría : la mémoire de la guerre ou la guerre que nous n'avons pas vue*, p. 229) afin de soutenir des projets pionniers dans la construction de la mémoire de la guerre. *La guerra que no hemos visto* (La guerre que nous n'avons pas vue) est un projet de peinture réalisé avec d'anciens combattants à travers lequel « le spectateur se confronte à des témoignages qui n'auraient pas été possibles à élaborer autrement qu'avec la médiation de l'art ». C'est un projet qui a

---

<sup>689</sup> Óscar Fernando Acevedo Arango, *Geografías de la memoria*, op. cit., p. 73.

<sup>690</sup> Pour plus d'information voir les eux documentaires produits par la chaîne El Pacifista sur Alirio González, initiateur de de la Escuela Audiovisual Infantil, en Belén de los Andaquíes, *Pacifista Presenta: Alirio González: Voz Andaquí (Parte 1)*. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=Jl1aXbFeh-8>

Et aussi : *Pacifista Presenta: Alirio González: Voz Andaquí (Parte 2)*. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=jtv0d8-RDUQ&t=274s> (consultés le 25/09/2017).

<sup>691</sup> Se référer au chapitre 2.3.6. : *Juan Manuel Echavarría : la mémoire de la guerre ou la guerre que nous n'avons pas vue*, p. 264.

*Puntos de encuentro* (Points de rencontre) est une association non-gouvernementale créée par l'artiste Juan Manuel Echavarría en 2006 comme un moyen d'assurer la continuité et la durabilité de la recherche et des projets artistiques. Son objectif principal est de promouvoir l'inclusion sociale, la réflexion et la mémoire du conflit armé en Colombie, à travers l'art, l'agriculture, des bourses d'études et des événements culturels.

L'association a développé des projets tels que le film *Requiem NN* (2013); des ateliers de peinture dans le contexte de *La guerre que nous n'avons pas vue* (2007-2009); *Les Tapisseries de Mampuján* avec les tisseuses de Mampuján aux Montes de María, dans la région de Bolívar, qui ont permis à ces dernières de gagner le Prix National de la Paix, en 2016.

*Puntos de Encuentro* dirige et promeut également des initiatives telles que le Musée Artisanal de la Maison Jaune et l'École de Musique à Barú, Bolívar; et assiste ASOROA (*Asociación de Productores Agropecuarios de Roa*), une association de producteurs agricoles de la municipalité de Sutamarchán, dans la région de Boyacá.

Pour plus d'informations sur la *Fundación Puntos de encuentro* consulter sa page Facebook à [https://www.facebook.com/pg/Fundaci%C3%B3n-Puntos-de-Encuentro-2045698678989996/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Fundaci%C3%B3n-Puntos-de-Encuentro-2045698678989996/about/?ref=page_internal) (consulté le 05/02/2018).

entraîné un changement de perspective dans les méthodes de travail, notamment parce que c'était la première fois que l'on voyait émerger la mémoire des instigateurs de la violence – au-delà de leur diabolisation par les médias et de la difficulté que l'on avait à les regarder – ces personnes apparaissent pour la première fois comme des êtres humains avec une histoire à raconter. Echavarría propose en 2007 sur une période de plusieurs mois des ateliers de peinture destinés à d'anciens paramilitaires et guérilleros ayant déserté le combat (motivés sans doute par les lois d'amnistie et les récompenses financières comprises par la loi). Les œuvres qui en résultent laissent voir un style naïf par lequel se dénotent des scènes d'une extrême brutalité, des viols, des tortures, des assassinats, des destructions de villages, faits de « ces soldats-artistes qui ont sans doute d'abord appris à tenir une arme avant un crayon, et sont allés faire la guerre avant de se rendre dans une école<sup>692</sup> ». Ces expériences individuelles inédites sont transcrites dans un style proche d'une bande-dessinée qui aurait été faite par des enfants ; les peintures montrent que les exécutions publiques étaient, pour eux, de simples exercices. « Les figures sourient car les peintres n'ont pas l'habileté technique pour les représenter autrement<sup>693</sup> ». Comme le souligne la commissaire d'exposition Ana Tiscornia, c'est « grâce aux caractéristiques du langage plastique et au recours à des outils de représentation peints, que certaines choses ont pu être formulées ». Ce qui est remarquable, explique Tiscornia dans le catalogue de l'exposition au Musée d'Antioquia, est que « le manque d'une approche professionnelle [elle se réfère ici à la technique picturale] est en effet un apport pour le projet car l'utilisation aléatoire des codes picturaux permet de visualiser à la fois des parties du récit racontées volontairement et des parties racontées par inadvertance. La naïveté du langage, les tensions entre la forme et le contenu, loin de minimiser la tragédie, ont fait que celle-ci en devienne encore plus explicite ».<sup>694</sup>

---

<sup>692</sup> Elizabeth Rush and Juan Manuel Echavarría, « Juan Manuel Echavarría and The War We Have Not Seen », publié le 29/07/2014. Disponible à <http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/b9adrxnq.html> (consulté le 19/02/2018).

<sup>693</sup> *Ibidem*.

<sup>694</sup> Ana Tiscornia, « La guerra que no hemos visto: 62 historias que sí la vieron », Exposition *La guerra que no hemos visto. Un Proyecto de memoria histórica*. Museo de Antioquia, juin-août 2010. Disponible à <http://www.fotografiacolombiana.com/la-guerra-que-no-hemos-visto-62-historias-que-si-la-vieron/> (consulté le 14/02/2018).

« el espectador se verá confrontado con estas pinturas y se le hará evidente que estos testimonios no hubieran sido posibles sin la intermediación del arte; que fueron las características del lenguaje plástico, y el uso de las herramientas de representación lo que habilitaron mucho de lo dicho. Pero, lo destacable, es cómo incluso la falta de un entrenamiento profesional contribuyó en este caso. El uso aleatorio de códigos visuales permitió simbolizar lo que se quiso decir y también lo que se dijo sin querer. La ingenuidad del lenguaje, la fricción entre forma y contenido, lejos de empequeñecer la tragedia, la hizo más evidente ».

Les massacres racontés dans ces peintures sont ceux qui se produisirent dans les années 1990 et au début des années 2000 dans les régions de Sucre et Bolívar. Il s'agissait de violences indiscriminées qui se produisaient régulièrement dans de nombreux villages de la région, et dont on sait aujourd'hui que l'un des objectifs principaux était de faire baisser le prix des terres pour les revendre à la baisse aux latifundistes<sup>695</sup> et pouvoir ainsi développer les monocultures d'arbres : tecks – commercialisés pour leur bois – et palmiers à huile – exploités pour leur huile. Les habitants de Mampuján (Bolívar) avaient entendu des rumeurs au sujet de massacres perpétrés dans des villages proches, comme celles de Chengue, Pichilín, La Peña, El Salado<sup>696</sup> et Macayepo, tous commis par le commando paramilitaire *Héroes de los Montes de María*. Les habitants de la région savaient que « les opérations étaient organisées avec le soutien de certains politiciens et avec la complicité de fonctionnaires militaires »<sup>697</sup> mais les innombrables appels à l'aide qu'ils envoyaient au gouvernement restaient sans réponse. Ils vivaient dans l'incertitude, complètement pris au piège entre d'un côté l'armée, de l'autre les guérillas et les paramilitaires. Les habitants savaient que la violence s'emparerait tôt ou tard de leur village, et désespérés, ils priaient pour que cela ne se produise pas. Soudain, le 10 mars 2000, à la tombée de la nuit, un commando de soixante paramilitaires a assiégé le village. Terrorisant la population et la menaçant, ils ont demandé aux habitants de quitter leurs maisons pour aller se mettre en rangs sur la place du village, pendant ce temps, ils ont saccagé les maisons, égorgé douze paysans désignés comme des

<sup>695</sup> Propriétaires des grands domaines terriens.

<sup>696</sup> « Durant la période de polarisation politique causée par le processus de paix mené entre le président Pastrana et les FARC entre 1998 et 2002, El Salado fut l'un des villages stigmatisés comme « guérilléro ». Les massacres du Salado, perpétrés entre le 16 et le 21 février 2000 par 450 paramilitaires qui ont attaqué la population civile avec des hélicoptères, ont donné la mort à 60 personnes sans défense. A la suite des massacres s'est produit l'exode de la totalité de la population, ce qui a converti Le Salado en un village fantôme. Aujourd'hui y sont retournées vivre seulement 730 des 7000 habitants d'origine. Cet événement fait partie de l'un de plus meurtriers de la violence massive qui a crû de façon exponentielle en Colombie entre 1999 et 2000. Durant cette période, dans la région des Montes de María, où se trouve El Salado, le conflit a produit 42 massacres qui ont laissée 354 victimes et des milliers des personnes déplacées. » Voir les archives de l'exposition *Imágenes para la memoria* (Sala 2) « La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra », l'exposition, qui a eu lieu en avril 2015 inclut des images du photographe Jesús Abad Colorado, de Juan Manuel Echavarría et des nombreux projets artistiques portées par les communautés dévastées par la guerre.

Les archives de l'exposition sont disponibles à

[http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/expo\\_itinerante/](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/expo_itinerante/) (consulté le 28/09/2017). T.d.A.

*El Salado fue estigmatizado como pueblo guerrillero en medio de la polarización política por el proceso de paz entre el gobierno Pastrana y las FARC. La masacre de El Salado fue perpetrada entre el 16 y el 21 de febrero del 2000 por 450 paramilitares, que apoyados por helicópteros, dieron muerte a 60 personas en estado de indefensión. Tras la masacre se produjo el éxodo de toda la población, convirtiendo a El Salado en un pueblo fantasma. Hasta el día de hoy sólo han retornado 730 de las 7.000 personas que lo habitaban. Este suceso hace parte de la más sangrienta escalada de eventos de violencia masiva ocurridos en Colombia entre 1999 y el 2001. En ese período en la región de los Montes de María, donde está ubicado El Salado, la violencia se materializó en 42 masacres que dejaron 354 víctimas fatales.*

<sup>697</sup> Voir dans [verdadabierta.com](http://verdadabierta.com), « Capítulo I: La masacre de un pueblo el 17 de enero de 2001 », publié le 10/06/2014. Disponible à <https://verdadabierta.com/capitulo-i-la-masacre-de-un-pueblo-el-17-de-enero-de-2001/> (consulté le 22/02/2018).



supposées guérilleros-collaborateurs, violé des femmes et demandé aux survivants d'abandonner leurs terres avant la levée du jour suivant<sup>698</sup>.

À l'ombre d'un tamarinier que désormais les habitants appellent « l'arbre muet » (*el árbol mudo*) ont été atrocement égorgés douze paysans innocents. Il représente aujourd'hui le seul témoin silencieux des atrocités commises lors de cette journée et devint un lieu de recueillement pour la communauté. Cet événement a brisé pour toujours l'histoire des habitants de Mampuján ; la conséquence en fut le « déplacement forcé » de près de 180 familles – accusées de collaborer avec les guérillas – qui ont fini par être plongées à la misère.



Figure 149 : Commémoration des dix ans du déplacement forcé de Mampuján, Montes de María (Bolívar), 2010.

Entre 2001 et 2002, complètement abandonnées par l'État, les 180 familles déplacées se sont réinstallées dans des habitations de fortune dans la région de María la Baja faisant face à la famine et à d'innombrables besoins. Près de trois ans après les événements, les enfants souffraient de maladies à cause de problèmes d'insalubrité, du manque d'accès à l'eau potable et de malnutrition. La population a souffert de nombreux conflits intercommunautaires, qui étaient inexistantes par le passé. La communauté, qui était auparavant paisible, solidaire et festive, a vu émerger des situations de violences familiales, de dépressions, de pertes de

<sup>698</sup> Le site *Rutas del conflicto*, projet humanitaire voué à la reconstruction de la mémoire des massacres en Colombie, recense ainsi le massacre de Manpuján. Voir <http://rutadelconflicto.com/interna.php?masacre=247> (consulté le 19/09/2017).

repères, et de rancunes. Voyant leur communauté implorer, les habitants ont sollicité l'un de leurs leaders communautaires, Ricardo Esquivia Ballestas, directeur de l'association *Sembrando Paz* (Semant la Paix), pour qu'il les aide à trouver un soutien psychologique pour pouvoir surmonter ces difficultés. C'est ainsi qu'en 2006 la psychologue et artiste textile Teresa Geisser s'est rendue dans leur campement pour développer au sein des survivants des stratégies destinées à les aider à surmonter leurs traumatismes<sup>699</sup>. À partir de la technique du *quilting* (patchwork), déjà expérimentée avec d'autres communautés à travers le monde, les habitants ont commencé à assembler de bouts de coupons pour tisser l'histoire de leur « déplacement forcé ». Au cours de ce processus, ils ont pu extérioriser les nombreuses violences qu'ils avaient subies durant ces années. À travers douze tapisseries, réalisées notamment par les femmes de Mampuján, leur drame a pu être traduit et partagé avec d'autres victimes dans le pays.



Figure 150 : Capture de la vidéo sur *Les Tisseuses de Mampuján*, produite par El Pacifista Colombia, disponible à Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=FGrzhlyyMM> (consulté le 21/09/2017).

L'assistante sociale Alexandra Guerra rapporte dans son article « Quilts de la mémoire : résilience en action » que l'ensemble des *quilts* furent élaborés par les femmes de la zone de Montes de María où sont survenus plusieurs massacres, parmi lesquels ceux de El Salado, Mampuján, El Recreo et San Pablo. Face à l'ampleur du traumatisme, des associations caritatives catholiques et de Droits de l'Homme se sont mobilisées afin de développer des

<sup>699</sup> Voir l'article « Colchas de la memoria : Resiliencia en acción » dans le blog d'Alexandra Guerra, assistante sociale de la région de Bolívar, publié le 07/03/2015 à <http://lamiradadelperegrino.blogspot.fr/2015/03/colchas-de-la-memoria-resiliencia-en.html> (consulté le 21/09/2017).

projets pour que la communauté puisse affronter la douleur et le deuil. C'est ainsi que Teresa Geisser, qui était déjà intervenue dans des pays comme le Salvador dans des contextes similaires auprès de communautés dévastées, est venue des États-Unis pour proposer un projet visant à entamer l'élaboration de la mémoire à travers le *quilt*. Trouvant les habitants en situation d'extrême dépression, Geisser a d'abord enseigné la technique aux femmes de la communauté, qui gardaient au début le silence et ne se montraient pas très enthousiastes face au projet. Les premières réalisations furent de petits *quilts* avec des motifs de fruits et des bodégons qui ont servi d'introduction à la technique. Durant les premières réunions de l'atelier de couture, les femmes, intimidées, pleuraient et résistaient à l'idée d'évoquer leurs histoires. Peu à peu, la peur s'est estompée et elles ont commencé à laisser émerger leurs souvenirs enfouis et à les échanger entre elles. Dans cette socialisation de la souffrance, elles sont entrées dans une forme d'acceptation et de reconnaissance : elles ont pu surmonter leur culpabilité et ainsi élaborer des pièces de plus en plus importantes qui inscrivaient cette action dans un processus d'historicisation. Au fil du temps, elles perfectionnaient la technique de couture et furent capables de réaliser des motifs plus précis. Elles ont décidé d'élaborer un projet de narration de l'histoire de leur peuple à grande échelle sur douze tapisseries. Brodées délicatement avec des rubans et des tissus, les tapisseries racontent minutieusement de nombreux épisodes de leur vie quotidienne et de l'histoire de la communauté en passant par l'histoire de l'esclavage en Amérique du Sud (les communautés de Bolívar sont majoritairement d'ascendance africaine), par les rébellions des esclaves cimarrones<sup>700</sup> et par leur histoire récente marquée par les enlèvements, les massacres, le « déplacement forcé » et les conditions inhumaines qu'ils ont dû subir dans leur campements de fortune durant toutes ces années. Les femmes se sont rendu compte qu'au bout d'un certain temps elles ne pleuraient plus et qu'elles étaient même capables de rire et d'évoquer leurs traumatismes avec un « certain humour ». Lorsqu'elles ont terminé le premier *quilt*, qui raconte le jour du massacre du 11 mars 2000, le succès fut immédiat. Le Réseau de Développement et Paix de la zone de Montes de María (Red de Desarrollo y Paz de Montes de María) a montré un tel intérêt pour le projet qu'il a souhaité le mettre en place dans d'autres communautés de la région. Le *quilt* comme outil thérapeutique leur a permis de sortir du déni et du refoulement ainsi que de produire un objet de mémoire collective. Par la suite, elles ont pu obtenir la reconnaissance des institutions et ont fait entendre leur voix pour entamer des poursuites judiciaires à l'encontre des chefs paramilitaires qui avaient commandité les opérations.

---

<sup>700</sup> Appelés noirs *cimarrones* en Amérique du sud (jibaros à Cuba), il s'agissait des esclaves rebelles qui fuyaient des plantations pour mener une vie libre dans des villes isolées appelées *palenques* ou *quilombos*.

Comme le souligne Alexandra Guerra, « l'initiative des femmes tisseuses de la mémoire de Mampuján est un référent indispensable dans la construction de la mémoire aux Montes de María : une façon pour la communauté de combattre l'oubli et l'injustice, ainsi que de sublimer ces événements violents qui ont transformé et affecté profondément leur quotidien, et qui restent aujourd'hui latents sans une véritable réparation<sup>701</sup>. À travers ces *quilts* de la mémoire, et d'autres expressions culturelles réparatrices comme la musique du *bullerengue*, ces femmes ont tissé l'histoire de leurs vies et de leur village, elle ont écrit la mémoire d'événements qui ne devraient plus jamais se produire »<sup>702</sup>.



Figure 151 : Détail de l'une de tapisseries des tisseuses de Mampuján.

---

<sup>701</sup> L'article fut écrit en 2005, cinq ans avant le jugement de chefs paramilitaires responsables de l'opération.

<sup>702</sup> Alexandra Guerra, « Colchas de la memoria : Resiliencia en acción », publié dans son blog le 07/03/2015 à <http://lamiradadelperegrino.blogspot.fr/2015/03/colchas-de-la-memoria-resiliencia-en.html> (consulté le 21/09/2017).



Figure 152 : Le groupe de femmes « Les tisseuses de Mampuján » a été récompensé par le Prix National de la Paix. Photo : David Schwarz pour *El Espectador*.<sup>703</sup>

La communauté soudée par ce projet a pu ainsi commencer à reconstruire des objectifs pour l'avenir et a souhaité aider, à travers le partage de cette expérience, d'autres communautés victimes de la violence et du « déplacement forcé » dans la région. Les tisseuses de Mampuján, soutenues par des nombreuses organisations humanitaires, ont réussi dix ans après le massacre à entamer le premier procès dans l'histoire du pays à l'encontre des membres des AUC (organisations paramilitaires). C'est ainsi qu'en juillet 2010, les deux paramilitaires responsables de l'opération, surnommés « Juancho Dique » (Uber Enrique Banquez Martínez) et « Diego Vecino » (Edward Cobo Téllez), ont été jugés par la Cour Suprême et condamnés pour le « déplacement forcé » de Mampuján. Ce processus judiciaire, malgré la courte peine de huit ans de prison qui fut finalement infligée aux militaires, a été l'objet de toutes les entraves et de la corruption propre à la justice colombienne, mais il a malgré tout constitué un espoir : ce fut la première sentence de « Justice et paix » édictée dans l'histoire de la Colombie, et une avancée considérable dans la reconnaissance des victimes de la guerre, suite à la loi qui fut mise en place au cours de la même période. Loin d'être à la hauteur de la réparation que les victimes nécessitent, le jugement rendu condamna les deux anciens paramilitaires pour le « déplacement forcé » de près de soixante-dix-mille personnes de la région de Bolívar, pour l'assassinat de près de quatre-vingt-dix personnes ayant

<sup>703</sup> Dans « Las tejedoras de Mampuján: la fuerza femenina del perdón », par Gloria Castrillón, *El Espectador*, 19/11/2015, disponible à <http://cromos.elespectador.com/hoy-historias-cronicas/las-tejedoras-de-mampujan-la-fuerza-femenina-del-perdon-16675> (consulté le 22/09/2017).

appartenu au parti anéanti de la UP (Union Patriotique) et pour l'extermination de plusieurs organisations paysannes des travailleurs de la région, et les jugea coupables de crimes contre l'humanité<sup>704</sup>.

Le projet, largement reconnu aujourd'hui, a été exposé dans de nombreux lieux à travers le pays et a valu aux tisseuses de Mampuján en 2015 la remise du prix National de la Paix<sup>705</sup>. Leur action a permis de réfléchir à la mise en place d'autres projets similaires avec les victimes de la guerre. L'artiste Juan Manuel Echavarría, dix ans après les événements, se rendait régulièrement dans la région de Montes de María pour développer ses projets liés à la construction et sauvegarde de la mémoire de la guerre. Lorsque celui-ci a entendu parler du projet, il a démontré un grand intérêt pour les Tisseuses de Mampuján et leur a proposé son soutien à travers de son association *Puntos de Encuentro*, engagée depuis 2006 dans des projets similaires dans la région. Ainsi, les femmes ont réussi à terminer les douze *quilts* qu'elles ont pu présenter dans de nombreux musées, associations et espaces universitaires à travers le pays. En l'absence d'entité gouvernementale vouée à la préservation de ce matériel, les *quilts* ont été conservés dans le fonds d'archive de la Fondation *Puntos de Encuentro*, en attendant qu'un projet gouvernemental pour la sauvegarde de la mémoire et la reconnaissance des victimes soit mis en place dans la région. Ce fait a soulevé une polémique propre au monde de l'art que je ne m'attarderai pas à développer ici car elle nous détourne des engagements réels d'un tel projet<sup>706</sup>.

Le tissage comme avènement de l'histoire et forme exclusivement féminine d'écriture est développé dans l'article « Arachne's Web of Resistance » de l'historienne d'art Jelena Petrović. L'auteur évoque le réseau de résistances contenu dans le mythe d'Arachné ainsi que dans d'autres nombreux autres récits héritiers de celui-ci. Ces derniers, restés occultés ou peu visibles, révèlent des angles morts dans nos savoirs collectifs et dans nos politiques dans

---

<sup>704</sup> Pour plus d'information sur le cas du déplacement de Mampuján et la condamnation de chefs paramilitaires, voir [verdadabierta.com](http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/2527--la-primera-condena-de-justicia-y-paz) à <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/2527--la-primera-condena-de-justicia-y-paz> (consulté le 21/09/2017).

<sup>705</sup> « Tejedoras de Mampuján, ganadoras del Premio Nacional de Paz 2015 », vidéo publiée sur Youtube le 19/11/2015 à <https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk> (consulté le 21/09/2017). Cette vidéo, réalisée par la documentaliste Margarita Martínez suite à une commande du Prix National de la Paix, raconte l'histoire de la communauté : le massacre, le déplacement forcé, la réalisation des *quilts* et le processus judiciaire mené à l'encontre des chefs paramilitaires, qui demandent pardon aux femmes et à la communauté entière pour les faits commis. Les tisseuses de Mampuján ont reçu pour ce travail le Prix pour National pour la Paix en 2015.

<sup>706</sup> Pour plus d'information sur cette polémique quelque peu stérile déclenchée par certains journaux, voir l'article « La polémica por la venta de tapices que fueron hechos para recordar a las víctimas de masacres », disponible sur <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7658687> (consulté le 19/02/2018).

lesquelles la voix de femmes demeure invisible. Ainsi Petrović s'appuie sur le tissage comme une façon métaphorique de réimaginer l'écriture à partir d'un domaine typiquement féminin comme celui du tissage, ce qui introduit aussi le démêlage comme une forme de réécriture :

« Démêler les textiles déjà existants veut dire aussi démêler les formes et les fibres textuelles constitutives afin d'écrire et de lire de nouvelles significations textuelles plus émancipatrices. L'idée de démêler et de réintroduire dans ce processus de créativité des nouvelles formes de textualité permettra, dans cette réécriture et réinscription, de produire des nouvelles formes de résistance ainsi que de desinstrumentaliser l'esthétique dominatrice. (...) Le processus du tissage implique, parmi d'autres choses, l'absence de voix, et le silence est une correspondance métaphorique qui pointe, d'un côté, la voix réduite au silence des femmes qui apparaît au long de l'histoire dans l'ensemble de politiques de la mémoire, et qui se réfère, d'un autre côté, à la création subversive d'un espace textuel ouvert aux "autres", ceux qui ont été perpétuellement exclus de l'inaccessible écriture hégémonique et dogmatique des structures de pouvoir. »<sup>707</sup>

Effectivement, les tisseuses de Mampuján ont produit une nouvelle forme de résistance dans laquelle est mise en valeur, avant même l'écriture, la capacité du corps souffrant à faire face à la politique du silence. Les mains des femmes de la communauté se sont « mises en œuvre » pour tisser leur histoire et pour libérer leur parole non seulement dans l'espace intime de la communauté mais aussi afin de la faire résonner dans l'espace politique de l'État. Elles ont réussi à faire parvenir cette voix étouffée jusqu'aux institutions judiciaires. Le tissage est devenu texte et enfin écriture de l'Histoire. Ces tapisseries ont accompli un chemin inimaginable entre la mémoire individuelle, la mémoire collective, la justice et l'Histoire. Elles ont réussi à faire ce qu'historiquement aucune association de victimes n'avait réussi à faire jusqu'à maintenant : faire inculper des militaires qui était protégés par un statut judiciaire les rendant intouchables depuis l'année 1977 lorsqu'a été mis en place le « Statut de Sécurité »<sup>708</sup>. Comme Petrović le signale dans son article, Roland Barthes fut le premier à reconnaître dans le tissage une forme d'écriture pour l'histoire, et à l'associer à l'écriture textuelle à partir de la toile d'araignée. Il écrit :

« *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici, on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si

---

<sup>707</sup> Jelena Petrović, « Arachne's Web of Resistance », Excerpt of a lecture commissioned for the the seminar *Europa Enterprise: On Commoning*, 16-17 September, 2017, Kadist Fondation, Program Collection, Prizren, Kosovo. Disponible à <http://kadist.org/arachne/> (consulté le 04/10/2017).

<sup>708</sup> Rappelons que le « Statut de Sécurité » fut octroyé dès la fin des années 1970 par le président Julio César Turbay aux forces militaires pour leur permettre d'exercer leur propre justice et leur accorder une autonomie totale au moment de la grève générale des travailleurs du 14 et 15 septembre 1977. Se référer au chapitre 1.5.3. *Les enfants disparus*, p. 87, et à la note sur la Grève Nationale, p.117).

nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée).<sup>709</sup>

Le plaisir du textile dans le textuel entendu dans la pratique du *quilt* a traversé l'histoire de l'Amérique du Nord depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Comme Géraldine Chouard l'explique, « cette pratique de seconde main commence dès la période coloniale et scande l'avancée de la nation jusqu'à la période contemporaine, sans interruption<sup>710</sup> ». Le *quilt* est une « métaphore géographique de l'Amérique du Nord dans tous ses états ». Le *quilting*, qui a été pratiqué en Colombie dans les communautés des Montes de María, s'enracine dans une pratique hors du commun qui a émergé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle en Amérique du Nord, appelée les « Crazy Quilts ». Très éloignées des *quilts* traditionnels souvent géométriques, les « Crazy Quilts » rassemblent toutes sortes de motifs ; ils sont devenus une technique de dénonciation dont les femmes des minorités se sont emparé pour raconter l'histoire des grands événements politiques et sociaux comme l'abolition de l'esclavage, le droit de vote des femmes, ainsi que pour soulever divers problèmes sociétaux suivis par les communautés. S'appuyant sur la tradition du *Mourning Quilt* (Tapisserie du deuil) – réalisé à l'origine avec les vêtements du défunt – qui était une manière de redonner corps à ceux qui ne faisaient plus partie du tissu social, afin de s'en souvenir et leur rendre hommage et un moyen pour l'entourage de reconstituer la mémoire afin d'entamer le deuil. Donner forme au deuil est exactement ce que le tissage a permis aux femmes de Mampuján, ainsi que de retisser des liens affectifs pour composer, prolonger et préserver la mémoire des morts. Ces *quilts* ont établi un dialogue entre les vivants et les morts en leur offrant une présence latente. Ils ont permis aux vivants de s'emparer de l'écriture de leur propre histoire, de sortir de leur invisibilité et d'appriivoiser leur parole occultée tout en dénonçant l'horreur et l'impunité de tels événements.

Alirio González<sup>711</sup> est un éducateur hors normes qui a réalisé un travail avec les enfants de sa communauté dans le Caquetá, région qui fut un véritable champ de bataille des guérillas

---

<sup>709</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Edition du Seuil, collection « Tel Quel », 1973, p. 100-101. Cité dans *Ibidem*. « Jelena Petrović, Arachne's Web of Resistance ».

<sup>710</sup> Adélaïde Desnoé, « Passion Patchwork : l'étoffe de l'Amérique », entretien avec Géraldine Chouard et Charles-Edouard de Broin commissaires de deux expositions à la Fondation des Etats-Unis : « Once Upon a Quilt: l'Amérique comme Patchwork » et « Le fil de la désobéissance : les Crazy Quilts » (octobre-novembre 2016). Dans *Transatlantica Revue d'Etudes Américaines*, 2016, publié le 17/02/2017, disponible à <http://transatlantica.revues.org/8272> (consulté le 04/10/2017).

<sup>711</sup> Ces propos ont été recueillis dans les entretiens de deux documentaires sur la Escuela Audiovisual Infantil réalisés par *El Pacifista* sur Alirio González, initiateur de nombreux projets éducatifs à Belén de los Andaquíes. Dans *Pacifista Presenta: Alirio González: Voz Andaquí (Parte 1)*. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=J11aXbFeh-8>



des FARC durant les trente dernières années. Son village, Belén de los Andaquíes, loin des voix universitaires ou officielles, a réussi à travers des projets éducatifs sans financements à enraciner chez les habitants de la région un véritable discours d'identité de la résistance par l'affirmation de la parole et par la connaissance du conflit.



Figure 153 : *Escuela Audiovisual Infantil (EAI)*, Belén de los Andaquíes (Caquetá), Image prise dans la page facebook <https://es-la.facebook.com/pages/Escuela-Audiovisual-Infantil/129654637055616>

L'histoire personnelle d'Alirio González est fascinante car elle repose sur un refus de l'exil imposé par le « déplacement forcé ». Comme des milliers d'habitants de la région dans les années 2000, Alirio González part à Bogotá lorsque sa région se retrouve dévastée par la violence. Caquetá est connue historiquement comme l'une des régions où les guérillas ont été les plus présentes. Des villages comme Cartagena del Chairá ont été surnommés « le siège du

---

Et aussi : *Pacifista Presenta: Alirio González: Voz Andaquí (Parte 2)*. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=jtv0d8-RDUQ&t=274s> (consultés le 25/09/2017).

secrétariat des FARC » (La casa del secretariado de las FARC). Les gens se rappellent qu'à partir de la fin des années 1970, la région devint un bastion pour les groupes insurgés, et que les fêtes de Noël se passaient « entre les balles » (entre las balas). Déjà enfant au collège, González côtoyait en classe les chefs de la guérilla qui développaient dès ce jeune âge leurs stratégies. Il part pour Bogotá à l'âge de 11 ans et se convertira en sans abri par choix personnel. « Notre orgueil, c'était de dire que nous étions des "gamines" (gamins des rues) et non pas des "niños pobres" (des enfants pauvres). Il y a une différence très claire : "un gamin" (gamin des rues) est celui qui décide de briser un schéma, alors qu'un "enfant pauvre" accepte de faire partie d'un système d'exclusion. Pour nous, c'était une question d'orgueil que d'être des "gamins de rue" ». Ensuite, Alirio González commence des études de musique à l'Université Nationale à Bogotá et deviendra « un type moyennement acceptable ». Il se rend compte qu'il a besoin de revenir sur son territoire pour participer à la construction de la paix dans son village car il veut combattre les stigmates laissés par la guerre. Les gens le traitent alors de fou étant donné que sa région est décimée par la violence, la société civile complètement décomposée du fait des nombreuses menaces, déplacements et massacres qui font leur quotidien. Il rentre malgré tout et décide d'entamer un travail de renforcement de la parole, afin de donner des clés aux gens du village pour bien connaître la situation qui les entoure, se construire des arguments solides et ne pas se laisser intimider. Il va commencer à travailler sur les narrations quotidiennes, sur la construction de petits espaces de joie et d'entente capables de retisser les liens dans la communauté. Il arrive en disant : « Ici, la *tchatche* fait récit, elle fait *histoire* » (« *Aquí la carreta es relato, son historias* »). Il s'autoproclame « coordinateur » de l'École Audiovisuelle des Enfants et va ainsi développer trois concepts fondamentaux à ses yeux pour la construction de l'Histoire : la joie, le territoire et le récit. Il insiste sur le fait de travailler en affirmant une esthétique locale, propre aux gens. Il veut surtout s'éloigner de cette idée, véhiculée dans la mémoire collective, de la « victimisation », communément entendue chez les gens qui sont extérieurs au territoire sous la forme des « oh ! ces pauvres petits gens » ou « les terroristes ». Les gens se référaient à nous aussi en disant « les guérilleros », « les *narcos* » etc. C'est pour cela qu'il a souhaité développer un discours à partir de la vie de tous les jours, afin de raconter autrement qui étaient ces « gens » à qui l'on faisait porter tout le poids de ce qui s'est passé dans la région du Caquetá. Il retourne ainsi au Caquetá contre la volonté de tous ses proches qui tentèrent de l'en dissuader à cause de la violence accrue que l'on y rencontrait. Il se demandait « pourquoi un simple gamin du village ne pourrait pas rentrer chez lui ? ». Effectivement, en arrivant dans la région, González constate que le niveau de violence est extrême. Il est témoin

d'incursions récurrentes de la guérilla sur le territoire et des massacres ; il voit que les gens souffrent dans leur chair, se font torturer et assassiner. Il est intéressant de voir qu'Alirio parle à la première personne en utilisant le « nous » parce que, consciemment ou inconsciemment, il a décidé de faire inscrire le récit individuel dans la mémoire de la collectivité. À son arrivée au village, il dit : « nous faisons un premier diagnostic dans lequel nous concluons : « les gens de cette région doivent apprendre à *parler* ». Il va alors affirmer que l'appropriation et la libération de la parole sont les seuls moyens d'émancipation pour sortir de la victimisation dans laquelle la société colombienne les a placés afin de ne pas les regarder. Il met ainsi l'accent sur le regard compassionnel porté par toute une partie de la population envers les communautés isolées qui ont été dévastées par la violence. « Nous décidons que nous allons “non pas dire des vérités” (car c'est trop dangereux) mais nous allons recueillir un maximum d'informations pour avoir un maximum d'arguments ». Son premier projet sera de mettre en place une radio locale qui porte le nom de “*La cantaleta*” (“tenir la langue”, “celle qui ne s'arrête pas de parler”, “la scandaleuse”) ». L'une de femmes du village (un « moulin à paroles ») sera alors invitée pour participer au projet et s'improviser comme locutrice. Elle deviendra ainsi l'une de figures de proue du village. Ils décident d'appeler la radio « *La Cantaleta* » car ils veulent « tenir la langue » (qui prend le sens ici de « tenir tête ») à tout le monde, au Maire, au Curé, au Policier, et dénoncer toute sorte de situations quotidiennes afin de monter des scandales (*la cantaleta*). Ils commencent alors par une campagne contre « la merde de chiens dans la rue », raconte la locutrice. « Car partout où l'on passait, on se salissait les pieds avec la “merde des chiens”. Alirio me disait, « Marta !, il ne faut pas utiliser des gros mots, on ne va pas dire “la merde” à la radio, on va dire “le caca”, (“la popis”), alors je lui répondais, mais ici les gens ne comprennent pas ce genre de mots, pour les gens d'ici : “c'est la merde !” ». « Nous avons commencé à “redresser” les mots, et à la fin je ne disais plus “cette saloperie de merde” (“esa hijueputa mierda”), mais je disais des choses plus douces ». « Ensuite, nous avons décidé que nous n'allions pas faire une radio pour parler mais pour écouter les gens ». « Et en rigolant, nous avons réussi à implanter un système de politique interne de ramassage d'ordures dans le village, les animaux ont été dressés, Belén est devenu un village très beau et les gens ont beaucoup évolué ». Si j'ai décidé de transcrire dans le cadre de cette thèse les propos d'Alirio et de Marta de façon littérale, c'est parce qu'ils montrent bien l'un des problèmes qui conduisent à l'exclusion des récits. En arguant d'un « manque de culture » qui s'exprimerait à travers le défaut de langage, on exclut régulièrement certains récits de l'histoire. Et c'est aussi de la réinvention de la langue commune qu'il s'agit dans les projets d'Alirio González, d'une réinvention de l'histoire à

travers la réinvention même du langage. La responsabilité vis-à-vis de l'histoire dans le cadre de ce projet n'est pas entre les mains de chercheurs ou d'historiens extérieurs qui la transcrivent, mais elle est faite, écrite et dite par les victimes, mêmes sans intermédiaires.

Dix ans après la création de la radio survint la catastrophe qui mettra fin à *La cantaleta* : « Le 31 décembre 2001, nous arrivons à la radio et un échange de tirs commence. Les gens se mettent à téléphoner, à nous demander “que faire ?” et nous répondons “dites-nous plutôt vous, couillons, quoi faire ?”, nous étions morts de peur ! ». « Le curé nous appelle et nous dit “on fait quoi ?”. “On a subitement l'idée de mettre des cantiques de Noël comme si c'était déjà minuit et que la messe allait commencer” ». « À travers les hauts parleurs de la radio on a mis de la musique calme, une musique qui évoquait la paix, et cela a motivé les gens à sortir dans la rue avec des mouchoirs blancs, des drapeaux blancs, des draps ». « L'action fut complètement spontanée et nous avons empêché l'incursion des FARC dans le village ». La nouvelle se répandra dans tous les médias au large du pays, « les médias vont prendre cette action comme “la grande action de résistance civile contre la guerre” et “cette image qu'on nous a collée va nous amener beaucoup de problèmes” ». Les FARC vont les prendre pour des « traîtres » et une guerre va leur être déclarée car on les prendra pour des « mouchards » ou des « intrus ». « Cela nous a causé une immensité de problèmes. J'ai été épuisé, nous avions peur aussi, la radio était constamment occupée par les soldats, il y avait tous les jours des histoires de morts, c'est devenu trop lourd à gérer alors j'ai abandonné le projet ». Alirio González soutient que pour construire l'histoire d'un peuple si dévasté par la violence, les projets doivent rester méconnus. Au cours de chacun de ses projets, dès qu'il y aura incursion des médias, la narration aura été brisée en raison des étiquettes et des attentes sociales que ces derniers auront générées.

Le deuxième projet développé par Alirio González – de façon spontanée – va consister en la création de l'École Audiovisuelle pour Enfants (Escuela Audiovisual Infantil, EAI). Un jour, l'un des habitants du village achète une caméra numérique, la première à arriver dans le village, et la donnera à Alirio, ce qui va générer une grande excitation chez les enfants. « Nous étions en train de nous demander quoi faire avec la caméra alors nous avons tourné un film ». « C'était la période de décembre alors ça a fini en film de fêtards, tous bourrés ». La nouvelle se répand et le lendemain les enfants commencent à débarquer chez moi pour me dire qu'ils voulaient dessiner et faire des films ». « Avec tous ces enfants surexcités, c'est devenu le bordel car les enfants se disputaient la caméra ». Alirio décide de créer un protocole

qui fut déterminant : « *pour faire un film, il faut d'abord écrire une histoire* ». Et on comprend que pour González, les images doivent porter les histoires. Dans ce contexte, on ne peut pas fabriquer des images vides ou médiatiques, qui soient passagères, mais celles-ci doivent servir à renforcer la parole et la connaissance du conflit. À partir de son protocole les enfants se sont mis à écrire et à réfléchir. En imposant cette difficulté, les enfants ont commencé à produire de petites animations racontant de petites histoires. Ces films ont remporté des prix dans des festivals de cinéma pour enfants et deviendront emblématiques dans les festivals de Colombie. Avec l'idée de raconter des histoires simples, enfantines, les moyens audiovisuels vont faire émerger les histoires de la violence, non pas comme un noyau impénétrable mais comme une partie du quotidien qui doit être traitée sans exagération ni sens du tragique. Et l'humour va permettre justement ce passage, sortir de la douleur et de la peur à travers un travail qui ressemble plutôt à un jeu entre copains. Les enfants, enthousiastes, auront l'idée par la suite de créer la série télévisée *Tele-Gordo* (La télé du p'ti gros). À travers plusieurs épisodes, ils vont montrer le processus entier de réalisation de leurs films : d'abord le film d'animation (l'histoire), ensuite les coulisses du tournage, et pour finir les efforts que les enfants accomplissaient pour en écrire le scénario et devenir acteurs. On découvre que les chansons, la musique, les décors, les dessins, tout est fait par les enfants ; leurs films sont importants mais le plus marquant en sont les conditions de production et le contexte qui se transforme et se recharge symboliquement avec une autre énergie que celle de la guerre. À la suite de la série *Tele Gordo* l'École Audiovisuelle pour Enfants gagnera le Prix de meilleure production universitaire. « Le projet devient célèbre et tout est fini ! », s'exclame González. « Les médias arrivent et nous imposent des clichés ». « Cela m'effraie, les médias, car nous voulons faire une école de cinéma pour raconter notre histoire, nous voulons élaborer le concept nous mêmes avec le protocole "sans histoire, il n'y a pas de caméra", alors que les médias viennent nous coller des concepts lourds tels que : "c'est un exercice de résistance civile", "c'est un projet modèle", ils vont aller jusqu'à dire que c'est "une bonne manière pour éviter que les enfants ne prennent les armes", on disait des trucs pathétiques comme "les enfants déclenchent les caméras à la place des fusils", nous sommes devenus un cliché et c'était terminé ! ». « Quand on devient un cliché, on devient esclave d'une brique trop lourde à porter, cette étiquette enlève la joie, la spontanéité. Porter le poids du *Conflit*, le poids de *La Paix*, le poids de *La Guerre*, le poids de *La Citoyenneté*, c'est trop lourd. Nous voulons juste apprendre à raconter pour pouvoir comprendre ». « S'il n'y pas quoi raconter, les images ne servent à rien. C'est tout ! ». À la suite de ce projet, l'École Audiovisuelle réalisa d'autres productions comme *El retrato de Belén* (le portrait de Belén), voué à raconter la biographie

des habitants du village, *Relatos del camino andaquí* (Récits du chemin Andaquí), tentative de réappropriation des habitants vis-à-vis de la flore et de la faune confisquée, et *Películas al derecho* (Films du droit) qui ont été la meilleure façon de construire une mémoire collective à travers l'éducation narrative et visuelle, et ont permis en même temps d'améliorer les conditions de vie du village, en particulier celles des enfants qui avaient besoin d'élargir leur projet de vie pour s'éloigner des conséquences dévastatrices du conflit. Même si González se bat pour rester marginal, l'énergie de son projet suscite l'admiration des associations et des entités culturelles en Colombie, qui lui permettent aujourd'hui de recevoir des soutiens pour multiplier les projets menés avec la communauté. L'École EAI a marqué un véritable changement dans les mentalités des enfants et des adultes de la région. L'inscription de la parole à partir de l'élaboration du récit est une base pour la réussite de ce projet. Les enfants avec l'envie du jeu et du partage se sont emparé de moyens matériels pour la construction du récit ; personne dans le village n'avait jamais utilisé une caméra mais son utilisation technique ne représenta aucune barrière, les enfants ayant rapidement dépassé la question technique pour exprimer la parole qui avait besoin d'être partagée. Ces films ont redonné confiance aux gens et ont permis de retisser les liens brisés de la communauté. Le travail en équipe fut fondamental pour la réussite du projet – mais aucun de ses aspects ne fut pensé ni prévu d'avance – car pour être réussi, le film nécessitait une équipe technique bien définie et dépendait de l'engagement des individus ; les liens et la confiance que se portaient les membres de la communauté se sont vus reflétés dans le travail d'équipe. L'École Audiovisuelle des Enfants souligne l'importance de la collectivité dans l'élaboration d'une conscience historique à partir de l'émancipation de la parole des individus qui est livrée encore une fois sans filtres ni retranscriptions officielles.



Figure 154 : Jesús Abad Colorado, Granada (Antioquia). Marche des *Granadinos* le 9 décembre 2000. Mobilisation lancée par le Comité Inter-institutionnel contre l'incursion paramilitaire du 3 novembre et la prise armée des FARC le 6 et 7 décembre de la même année. Source: archive de ASOVIDA.

Granada (Antioquia), à seulement deux heures de Medellín, est une commune emblématique de la guerre en Colombie. Au long des 380 pages de l'effrayant Rapport du Centre National de la Mémoire Historique CNMH publié en 2016, nous découvrons les nombreux massacres et les violences que la localité a subis depuis les années 1980. Y sont décrits les épisodes violents et leurs conséquences, ainsi que les actions de résistance entamées en permanence par les habitants. L'on comprend ainsi que Granada fut l'un des endroits où s'est enracinée la guérilla de l'ELN (*Ejército de Liberación Nacional*) depuis les années 1980 ; en 1987 s'y établissent certains fronts des FARC qui entament un conflit territorial avec l'ELN ; en 1997 arrivent plusieurs unités de paramilitaires dans la région ; en 2000, le 3 novembre, dix-neuf civils sont massacrés dans le cœur du village puis, les 6 et 7 décembre, à peine trente-trois jours plus tard, se produit pendant dix-neuf heures l'un des événements les plus violents connu par la commune : une voiture piégée de 400 kilos de dynamite détruit pratiquement Granada. Elle laisse vingt morts et de nombreuses infrastructures (hôpital, école, habitations et commerces) sont détruites. Entre 2000 et 2005 Granada devient un lieu de conflit entre les guérillas et l'armée nationale, qui déploiera de nombreuses attaques démesurées : au moins dix opérations ont été commanditées durant ces années, qui ont eu des conséquences dévastatrices pour la population civile. Au nombre des informations qui filtraient dans la presse quotidienne on trouvait la ville en ruines, des assassinats d'enfants, ainsi que ceux de l'ancien maire et de trois femmes du village

assassinées sur la place principale du village en 2001, l'explosion de neuf bombes de gaz, la disparition de vingt villageois, l'assassinat du professeur de l'école et de sept paysans, l'installation de *checkpoints* entre les communes, la chasse aux paysans... Au total, ces événements tragiques ont entraîné l'exode massif de la population – 70% de la population urbaine et 90% de la population rurale a été déplacée de force sur tout le territoire colombien durant cette période.

Entre 1997 et 2005, les habitants parlaient d'« une guerre totale » (*la guerra total*) ou d'une « vraie guerre » (*guerra de verdad*) mais, ainsi que le signale le Rapport du Centre de Mémoire Historique, ce ne fut pas « une guerre de combattants » mais une « véritable guerre contre la population civile »<sup>712</sup>. En conclusion, ce territoire fut victime d'une cruelle lutte pour le contrôle de terres stratégiques pour l'expansion militaire, et aussi de la surenchère de violence qui a suivi les tentatives des dialogues de paix des années 2000 ; en effet, le pays a connu un déploiement militaire sans précédents suite à la politique de « Sécurité Démocratique » soutenue par les États-Unis après le 11 septembre. En raison de ces nombreux facteurs, qui ont conflué à Granada, cette région fut littéralement rasée par la guerre.

En dépit de tant de catastrophes, la ville de Granada n'a pas complètement succombé à sa disparition physique et les survivants se sont battus pour la préservation de leur mémoire. Les habitants et les institutions ayant survécu à la guerre et au « déplacement forcé » ont entamé un processus de reconstruction matérielle et sociale qui est aujourd'hui un véritable exemple de résilience et un pilier du processus de reconnaissance des victimes et de construction de la mémoire collective<sup>713</sup>. Après les violents affrontements et l'explosion de la voiture piégée les 6 et 7 décembre 2000 au cœur de la ville, les leaders communautaires se sont organisés pour célébrer malgré tout la « fête des bougies »<sup>714</sup>. Le soir de l'attentat, ils se rendirent courageusement sur la place du village pour allumer sept mille bougies en commémoration du massacre – nous ne pouvons pas nous empêcher de faire le rapprochement avec l'« action de deuil » conduite par Doris Salcedo sur la Plaza de Bolívar en 2007 avec vingt-quatre mille

---

<sup>712</sup> Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica, « Granada : Memorias de guerra, resistencia y reconstrucción », (Coordinación editorial : Tatiana Peláez Acevedo), publié le 04/11/2016, Bogotá : Centro Nacional de Memoria Histórica, novembre de 2016, p. 18. Disponible à <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/informes-2016/granada> (consulté le 20/02/2018).

<sup>713</sup> *Ibidem*.

<sup>714</sup> La fête des bougies (fiesta de las velitas) le 7 décembre chaque année inaugure la période de Noël, c'est l'une de festivités les plus populaires en Colombie durant laquelle se célèbre le dogme de l'Immaculée Conception de Marie. Les gens allument des bougies dans les rues de villes, dans les places publiques, dans leurs maisons, etc.



bougies, lors de l'assassinat de onze membres du parlement du Valle del Cauca<sup>715</sup>. Les bougies seront installés sur les débris des maisons détruites et l'on convia les habitants à une réunion autour d'une *canelazo* (boisson alcoolisée chaude typique de Noël). À peine une semaine plus tard, le 16 décembre, un « *granadatón* » est organisé (un marathon des habitants de Granada) pour que tous les villageois contraints à l'exil puissent y participer dans tout le pays. Le succès fut immense : des centaines de *Granadinos* qui avaient été déplacés par la violence ont participé à des marathons dans plusieurs villes du pays, à Cartagena, Bogotá, Medellín et Pereira. Cette action d'envergure nationale a permis de rendre visible la violence qui s'exerçait sur le territoire et leur a permis de rassembler de l'argent pour entamer la reconstruction de la ville. En raison de la situation chaotique et du « déplacement forcé » des populations, il ne restait qu'un groupe très réduit d'habitants, étant passé de 7000 à 700. Soutenus par l'Église et des associations, ils se sont vus vivre une situation unique en Colombie ; malgré les destructions et l'ampleur de la catastrophe, ils bénéficiaient du pouvoir de la solidarité. Les habitants se sont rassemblés autour du projet commun de la reconstruction : « nous étions tous en train de regarder vers le même endroit, il n'y avait pas de différences idéologiques, nous étions tous rassemblés et nous nous tenions par la main »<sup>716</sup>. En seulement 982 jours, ils ont réussi à reconstruire une ville « qui ne portait plus les signes de violence ». « Les coopératives, les associations, l'Église, tout le monde y a travaillé et a mis la main à la pâte ». « Cela a réveillé l'amour du village, une fierté d'être *Granadino* ». À partir de la reconstruction matérielle de la ville, les *Granadinos* ont ravivé l'entrain des habitants et retissé les liens sociaux.

Le Rapport du Centre de la Mémoire montre Granada comme l'un des cas emblématiques des dynamiques de la guerre en Colombie mais aussi de la résistance et de la dignité humaine. Les nombreux projets ayant trait à la mémoire mis en œuvre par les habitants pour écrire leur histoire et s'approcher de la vérité, pour être reconnus et recevoir une réparation, ont été de véritables leçons pour la Colombie et constituent des clés importantes de l'avancée du Processus de Paix. L'une des figures de proue de la reconstruction du village, Carlos Mario Zuluaga<sup>717</sup> expliqua lors de la cérémonie d'hommage des dix ans de la destruction du village

---

<sup>715</sup> Se référer au chapitre 2.3.5.5. *Actions de deuil* de Doris Salcedo, p. 243)

<sup>716</sup> Propos recueillis dans la vidéo de la commémoration de 10 ans de la destruction de Granada « Conmemoración 10 años - Granada de la alegría al dolor, del dolor a la esperanza », disponible à [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=418&v=nB\\_bE\\_3zKd8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=418&v=nB_bE_3zKd8) (consulté le 20/02/2018).

<sup>717</sup> Voir le Rapport des 10 ans de la destruction de Granada, *Global Voices*, « La ville de Granada en Colombie, emblème de la guerre et de la paix », publié le 03/03/2017 à <https://fr.globalvoices.org/2017/03/03/207265/>, et la vidéo de la commémoration de 10 ans de la destruction de Granada « Conmemoración 10 años - Granada de la

qu'à l'issue de la décennie passée, il fallait désormais que les gens récupèrent l'esprit de gouvernabilité (*recuperar los liderazgos*) que la guerre avait éliminé et qu'émergent de nouveaux leaders sociaux, pour rendre hommage aux nombreux dirigeants assassinés. Il s'agissait de s'inspirer de ces derniers et combattre justement ce que la guerre avait détruit : la cohésion entre les gens et le tissu social. Dans le même état d'esprit qu'Alirio González à Belén de los Andaquíes, à Granada, Carlos Mario Zuluaga appelle à regarder vers l'avenir et s'éloigner des effets pervers de « la compassion ». Il invite à ne pas tomber dans la mendicité et attendre simplement de recevoir « les aides », ni porter le stigmate des « pauvres déplacés » mais à penser à l'avenir de la jeuneuse. Il appelle la communauté, maintenant que la ville est reconstruite, à générer des entreprises, du travail et « tirer les leçons de la guerre »<sup>718</sup>. « Coup après coup, mais après chaque coup une renaissance »<sup>719</sup> s'exclame ainsi un autre leader de la communauté.

De nombreux projets artistiques spontanés se sont mis en place à Granada avant la construction de ce qui est devenu un centre de la mémoire appelé « *salon del nunca más* » (« Salon du plus jamais ça »). Lors de l'occupation paramilitaire entre 2002 et 2004, le couvre-feu nocturne obligeait la population à rester enfermée. Les gens ont alors commencé à participer à des réunions qu'ils ont appelées « *lunadas* » (nuits lunaires), se rassemblant dans une maison à plusieurs pour parler ou regarder un film. « Avec l'intention "d'arracher" cet espace aux guerriers et générer d'autres référents de sociabilité »<sup>720</sup>, les « *lunadas* » ont permis de commencer un travail avec des psychologues menant des travaux de groupe pour libérer la parole et renforcer l'amitié<sup>721</sup>. Entre 2004 et 2010, après l'action de deuil faite avec les bougies du 7 décembre 2000, les habitants ont pris pour habitude, le premier vendredi de chaque mois, d'allumer des bougies devant les portes et les balcons de leurs maisons, en mémoire des victimes. Cette initiative a pris de l'ampleur et avec le temps, les gens ont commencé à vaincre la peur et à quitter leurs maisons pour se diriger avec leurs lanternes vers la place de l'église, convertissant leur geste en une action de deuil et de résistance<sup>722</sup>. Ils ont ensuite brandi un drapeau et une pancarte qui disaient : « Ça suffit, pas un mort de plus, plus jamais ça, un autre horizon est possible. Nous allons faire cet action jusqu'à ce que la guerre

---

alegría al dolor, del dolor a la esperanza », disponible à

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=418&v=nB\\_bE\\_3zKd8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=418&v=nB_bE_3zKd8) (consulté le 20/02/2018).

<sup>718</sup> *Global Voices*, « La ville de Granada en Colombie, emblème de la guerre et de la paix », *Ibid.*

<sup>719</sup> « Golpe tras golpe, pero por cada golpe un nuevo levantarse », dans « Conmemoración 10 años - Granada de la alegría al dolor, del dolor a la esperanza », *op. cit.*

<sup>720</sup> Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), *op. cit.* p. 286.

<sup>721</sup> *Ibid.*, ex-fonctionnaire de la mairie, entretien du 19 septembre 2014.

<sup>722</sup> *Global Voices*, « La ville de Granada en Colombie, emblème de la guerre et de la paix », *op. cit.*

finisse, jusqu'à ce que les morts violentes cessent, jusqu'à ce que notre rêve se réalise, avec patience et persistance ».<sup>723</sup>



Figure 155 : « Ouvrant de chemins pour la vie » (*Abriendo trochas por la vida*), pierres de couleurs peintes avec le nom des 128 disparus de la région et construisent par la suite le “Parc de la vie” où ils reposent aujourd’hui de manière permanente. Photo : Centro de Memoria Histórica

L’initiative « En ouvrant des sentiers pour la vie » (*Abriendo trochas por la vida*) commence en 2013. Les habitants souhaitaient se réapproprier les chemins empruntés par les assassins. Il était courant que les assassins demandent aux habitants de ces sentiers de devenir des mules humaines et de porter les morts jusqu’aux routes principales ou jusqu’au commissariat. Devenant témoins oculaires, ces personnes étaient obligées de fuir la région pour éviter la persécution<sup>724</sup>. Les habitants avaient perdu le droit à circuler à cause des *checkpoints*, ils n’arrivaient plus à se procurer des vivres, à vendre leurs produits ou à se rendre en ville pour accéder aux services de santé. Il était impossible de fuir car ils n’en avaient plus les moyens matériels<sup>725</sup>. Même les bus qui assuraient le service de transport ont cessé de venir dans la région en raison des multiples menaces et des assassinats à l’encontre de leurs employés. Les habitants étaient confinés, asphyxiés et sans moyens de se retrouver entre eux. Ils désiraient donner un autre sens à ces chemins, reconquérir la liberté et leur

<sup>723</sup> « No más, ni una más nunca más, otro oriente es posible. Lo haremos hasta que esta guerra se acabe, hasta que cesen las muertes violentas, hasta que logremos nuestro sueño, con paciencia y persistencia ». (Raport d’Asovida, 2012b). Cité dans l’Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), *Ibid.* p. 323.

<sup>724</sup> Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), *op. cit.*, p. 209.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 239.

mobilité. Ils ont alors construit un chemin de croix avec des pierres de couleurs, peintes et comportant le nom des 128 disparus de la région. Ces pierres ont été reprises par la suite pour construire ce qui est devenu le « Parc de la vie », lieu mémoriel où elles reposent aujourd'hui de manière permanente en hommage aux disparus.<sup>726</sup>

Lors de la reconstruction de la ville, il avait été prévu de réaliser deux parcs de la mémoire : l'un fut dédié à la mémoire du gouverneur Guillermo Gaviria Correa en remerciement de la communauté pour son soutien à la reconstruction, l'autre fut nommé « Parc de la vie », hébergeant aujourd'hui le monument aux disparus et comportant les 120 pierres de couleurs portant les noms de victimes. Le « Parc de la vie » est un lieu de commémoration qui permet la rencontre entre les familles et les victimes de disparitions forcées, qui demeurent sans sépulture<sup>727</sup>. D'autres initiatives ont été entreprises dans les communes aux alentours de Granada pour retisser les souvenirs et transformer la mémoire individuelle en mémoire collective à partir de dessins élaborés sur ce que les habitants ont appelé les « Edredons des souvenirs » (colcha de recuerdos)<sup>728</sup>. En 2005, lors d'une marche silencieuse, les habitants ont pris l'initiative de planter un arbre sur la place du village, comme acte de commémoration. Les mères de disparus, désespérées, sont venues avec les portraits de leurs fils assassinés, les morts ont alors acquis une identité visuelle qui a été à l'origine du projet du « *Salon del nunca más* » (Salon du plus jamais).

---

<sup>726</sup> Les initiatives furent soutenues par des associations comme PROVISAME et AMOR entre juillet 2004 et juillet 2006, Rapport des organisations Conciudadanía, CINEP, AMOR, 2007, p. 11.

<sup>727</sup> Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), *Ibid.*, p. 317.

<sup>728</sup> *Ibid.*, Atelier avec les habitants de la Cuenca Tafetanes, les 22 et 23 août 2014, p. 254.



Figure 156 : « Salon du Plus Jamais », Association de victimes de Granada (Asovida), 2007.

Il s'agissait de promouvoir un espace mémoriel dans lequel seraient répertoriées les photographies de toutes les personnes disparues pendant la guerre. C'est aujourd'hui un espace permanent qui se trouve dans la Maison de la culture de la ville, où sont exposés 254 photographies, vidéos et textes des victimes de la guerre. Devant les photographies des victimes, on retrouve des journaux de bord que les familles des défunts actualisent régulièrement. Ils y décrivent leurs angoisses et la tristesse insoutenable provoquée par l'absence de leurs êtres chers. Ces journaux gardent la mémoire des expériences intimes partagées dans l'espace collectif, une façon de donner aux mots le pouvoir de perdurer dans le temps et d'assurer la transmission de ces histoires. Dans le Salon sont aussi programmées des expositions explorant les mythes populaires associés à la tragédie vécue, des légendes comme *la Patasola*, *la Madre Monte*, *la Llorona*, *el Mohán*, *el Costalón*, toutes transformées pour se rapprocher de la réalité des habitants de Granada. Ainsi, à travers ces légendes, on attribue un rôle aux disparus, aux veuves et on raconte ce que fut le terrible scénario du recrutement forcé des enfants. La page internet du *Salón* le décrit ainsi : « C'est un lieu que tout Colombien devrait connaître afin que les atrocités que ce pays a commises sur des innocents qui n'avaient rien à voir avec cette guerre, restent dans les mémoires de chacun »<sup>729</sup>. Les personnes qui s'occupent du musée le gardent comme un trésor, après en avoir assuré la construction elles

<sup>729</sup> Voir la page facebook du *Salón del nunca más* à <https://www.facebook.com/salondelnuncamas/>

sont devenues aujourd'hui des médiatrices de la mémoire, connaissant les histoires de chaque image, de chaque disparu et s'attachent à expliquer minutieusement aux visiteurs le fil de chaque événement, des objets et des textes présentés. Pour les habitants de Granada, le « *Salón del nunca más* » (Salon du plus jamais) est le moyen de préserver la mémoire historique et réussir à supporter le poids des deuils qu'ils doivent porter. C'est là un exemple de mobilisation, d'organisation et de résistance civile loin des pouvoirs centraux, qui a réussi à se construire grâce à la solidarité et au soutien d'associations régionales de victimes et de paysans déplacés<sup>730</sup>. Les murs du lieu préservent les visages de victimes : civiles, paramilitaires, guérilleros et soldats qui incarnent l'histoire des populations colombiennes ayant subi « les désastres de la guerre ». Y sont aussi exposées les traces des « blessures laissées par les affrontements », les traces des massacres collectifs, les signes des explosions (comme un morceau de la voiture piégée récupérée dans la Place du village). Le Salon préserve la mémoire de la destruction du village et d'autres objets provenant de la guerre, preuves de ce que María Teresa Uribe appelle « un refus catégorique passif » ou « un silence hostile » à l'encontre des différents conflits armés<sup>731</sup>. D'après Daniel Pécaut, ce genre d'action constitue dans les guerres civiles une ressource pour la survie : « la mobilisation contre la guerre pour le respect de Droits de l'Homme et du Droit International Humanitaire en faveur de la revendication pour la neutralité des civiles »<sup>732</sup>. James Scott les appelle formes de l'« infrapolitique »<sup>733</sup> c'est-à-dire des formes de résistance très discrètes qui ont recours à des formes indirectes d'expression pas visibles par les politiques<sup>734</sup>. Deleuze et Guattari, prenant le point de vue de la littérature, parlent plutôt d'une « littérature mineure » tout à fait différente : « ce qui au sein des grandes littératures se joue en bas et constitue une cave non

<sup>730</sup> Les exemples de leadership les plus impressionnants de la région sont : Asociación de Víctimas Unidas de Granada (ASOVIDA) et de multiples coopératives paysannes comme Granada Siempre Nuestra qui ont su affirmer que le seul moyen de surmonter la douleur était de ne pas oublier. Les leaders de ses organisations ont été eux-mêmes confrontés à leurs propres tragédies et ont dû porter aussi sur leurs épaules la tragédie des autres, aussi bien dans les centres urbains que dans les zones rurales.

<sup>731</sup> María Teresa Uribe, « Notas preliminares sobre resistencias de la sociedad civil en un contexto de guerras y transacciones », 2006, dans *Estudios Políticos*, No. 29, pp. 63-78. Cité dans *Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)*, *Ibid.* p. 277. « una suerte de rechazo pasivo o silencio hostil en contra de los diferentes órdenes armados ».

<sup>732</sup> Daniel Pécaut, « Una lucha armada al servicio del statu quo social y político », dans *Comisión Histórica del conflicto y sus víctimas. Contribución al entendimiento del conflicto armado*, 2015, Bogotá : Ed. DesdeAbajo. Cité dans *Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)*, *Ibid.*, p. 277.

<sup>733</sup> *Infrapolitics* is to politics what infrared is to light. Its domain encompasses the acts, gestures, and thoughts that are not quite political enough to be perceived as such. In James Scott *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven: Yale UP, 1990, p. 183.

<sup>734</sup> James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Colección Problemas de México, México D.F. Scott 2000, p. 44. Cité dans *Informe de Investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)*, *Ibid.*, p. 277.

indispensable de l'édifice, se passe ici en pleine lumière ; ce qui là-bas provoque un attroupement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou de mort<sup>735</sup> ».

Ces « voix mineures », pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari, ont porté la voix collective et ont pu conduire à des procès historiques, arrivant ainsi à gagner la reconnaissance nationale et le soutien d'institutions culturelles, notamment du Ministère de la Culture. Certaines de ces victimes ont même été invitées à participer aux tables de négociations à l'Havane pour faire résonner leurs voix au sein du processus de paix et les inscrire dans les textes de l'Accord de Paix. Ces actions politiques de libération de la parole, lamentations, *bullerengues*, *cantaletas*, tissages, films, *Salon du plus jamais*, constituent des formes directes d'expression, produites avec la seule chose qui restait aux victimes après leur déterritorialisation : leurs corps. Ces projets portent l'empreinte des personnes qui, sorties de leur individualité, sont devenues de véritables acteurs de l'Histoire et ont métamorphosé leur douleur pour éviter aux générations suivantes d'être exposées à pareilles horreurs. Leurs corps individuels en souffrance, à travers le tissage, la lamentation ou les films d'animation est devenu un moyen de resymboliser le corps politique de la société détruite par la guerre. Ceux qui sont perpétuellement exclus du récit de l'histoire sont entrés dans un processus d'historicisation à travers leurs corps. Deleuze et Guattari disent que la « littérature mineure » est celle qui, loin de la « langue de papier », va se matérialiser. Dans ce contexte, ce fut au travers du fil et de l'aiguille des *quilts de la mémoire* des tisseuses de Manpujan, à travers les lamentations des *bullerengues*, ou à travers les dessins des enfants de L'Ecole Audiovisuelle pour Enfants. Les mots vont se démêler et vont émerger ces voix à l'encontre de la politique du silence imposée par la guerre. Ceux qui étaient exclus de l'inaccessible écriture hégémonique, font désormais partie de cette libération de la langue, nous informant à la fois des situations rendues invisibles, qui ne doivent plus jamais se reproduire, et réclamant aussi que la société colombienne cesse de leur assigner des clichés qui ralentissent ces processus d'émancipation. Ils demandent à ne pas être réduits au statut misérabiliste et compassionnel, car ces mots réduisent leur possibilité d'autonomisation. Le conflit a permis aux survivants de comprendre une situation d'ensemble et de « redresser les mots » pour s'en servir comme pare-feu. Ils ont ainsi pu « gonfler » le vocabulaire d'éléments immatériels, comme le proposent Deleuze et Guattari : « le gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un

---

<sup>735</sup> Franz Kafka, *Journal*, éd. Marthe Robert, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1954, p. 209. Dans, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, p. 31.

onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché <sup>736</sup>» pour libérer la douleur réprimée et récupérer l'esprit de gouvernabilité tant défendu par Alirio González dans son discours. Le rôle des femmes et des enfants dans ces expériences non seulement est la preuve qu'ils furent les populations les plus touchées par la guerre, mais évoque aussi la reconquête de leur liberté de mouvement (qui dans ce contexte veut dire rester chez soi). Avec la joie de vivre et la solidarité, ces communautés ont combattu positivement à travers un cri collectif qui réclame que leur soient rendues la dignité et l'humanité, c'est-à-dire le droit à la terre. Ces « gestes sobres » non seulement ont remis en cause les structures de pouvoir mais ont permis de refaire vibrer en intensité le vocabulaire desséché <sup>737</sup>.

---

<sup>736</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, op. cit. p. 34.

<sup>737</sup> *Ibid*, p. 34-35.



## Conclusions

En guise de conclusions, nous relèverons certains points travaillés dans la thèse qu'il serait intéressant de continuer à débattre :

### 1. Le rôle des artistes : *mémoires subalternes*

Les *mémoires subalternes* se réalisent, selon Óscar Fernando Acevedo Arango, en dehors des projets gouvernementaux. Loin du pouvoir dominant, elles peuvent être communautaires, artistiques et religieuses, et sont visibles à des endroits périphériques ou à travers des pratiques collectives, en dehors des réseaux politiques organisés. L'art dans ces processus de remémoration de l'histoire contemporaine colombienne fut un élément catalyseur fondamental. Il nous a permis de faire émerger la mémoire en nous épargnant de regarder les images de l'horreur, qui ont, par le niveau de violence et de répétition, participé au processus de la dimension amnésique et d'insensibilisation, qui s'est installée dans la société. Les artistes en Colombie ont pris soin de se distancier des images de la violence, de les transformer en allant explorer ces territoires inconnus dans lesquels prenait place le conflit. Ils ont ainsi utilisé une méthode métonymique qui a consisté à regarder des minuscules fragments de l'histoire pour en dévoiler les images de façon métaphorique. De la même façon que les géologues de l'Université du Tolima sont allés regarder le minuscule fragment de l'Histoire incrusté dans le vase indigène Panche-Pijao-Pantágoros pour expliquer les mouvements cycliques des quatre catastrophes naturelles d'Armero, les artistes cités dans cette thèse sont allés s'appuyer sur de minuscules fragments de la réalité pour nous donner ainsi une vision panoramique de l'Histoire.

Si les artistes ont été les premiers à faire incursion dans ces territoires dévastés par la violence, à ouvrir des nombreuses interrogations, aujourd'hui, trente ans après cette tragédie, on ressent une forme de saturation du sujet liée à la fatigue généralisée que les Colombiens éprouvent pour la guerre. Il est symptomatique de voir par exemple que certaines œuvres puissantes de Doris Salcedo (*Sumando Ausencias*) ou de Juan Manuel Echavarría (*La guerra que no hemos visto* ou sa participation au projet des Tisseuses de Mampujan), aient généré de tels débats sur la légitimité des artistes à travailler sur ces sujets. Ainsi, de nombreuses personnes ont exprimé des arguments selon lesquels Doris Salcedo instrumentalise la douleur

des victimes, d'autres ont soutenu que Juan Manuel Echavarría exproprie la mémoire des victimes. Incontestablement, les artistes ont joué un rôle fondamental dans la prise de conscience de la guerre, toutefois il est évident que l'on ne peut pas leur demander de porter le poids des blessures produites par un conflit long de 50 ans, dont les cicatrices ont marqué quatre générations de Colombiens. Les artistes durant ces années de conflit ont réfléchi à la construction de la mémoire dans un tel contexte de chaos qu'on ne peut pas leur demander d'être les thérapeutes d'une société si dévastée par la violence. Les artistes ne peuvent pas prendre en charge le travail que l'État n'a pas fourni depuis 50 ans pour entamer un processus de reconnaissance et de réparation aux victimes. Ces deux aspects, envisagés par l'Accord de Paix et en cours d'implantation, ont besoin d'être intégrés à un véritable projet politique de reconstruction de la mémoire pour qu'ils puissent s'enraciner dans l'esprit des Colombiens.

## 2. L'art face à la censure

Si l'on compare avec d'autres pays voisins comme l'Argentine, le Chili ou le Pérou, il est curieux de voir que la voix des artistes en Colombie – contrairement à celle des écrivains – n'a pas été censurée. La persécution des voix dissidentes a été tellement brutale en Colombie que la population a fini par intégrer dans son quotidien des formes d'autocensure invraisemblables, ainsi, consciemment ou inconsciemment, les artistes ont été amenés à développer un langage tellement abstrait – sans être conceptuel –, qu'ils ont produit une esthétique très éloignée des représentations de la violence. Face à ces images non-littérales, mais qui ont intégré les images de la violence de façon « indicielle », les artistes ont été protégés de toute exposition à la censure. Ainsi, les pouvoirs publics ont toujours eu beaucoup de mal à établir – ou à comprendre – la connexion entre les œuvres des artistes et la sphère politique.

## 3. L'inadaptabilité des outils historiographiques

Après avoir constaté l'inadaptation des outils historiographiques au terrain mouvant de la Colombie, du point de vue géographique, linguistique, ethnique et politique, mais aussi face à la réalité de l'analphabétisme en Colombie, nous nous demandons pourquoi des auteurs comme Ibn Khaldoun, qui dans son texte *La Muqaddima* (écrit en 1377) proposait une conception de l'histoire non-occidentale – prenant en compte des rapports sociaux transversaux entre le peuple et la bourgeoisie –, n'ont pas d'avantage influencé la façon de faire histoire en Colombie.

D'autre part, ayant conscience de l'importance de la tradition orale chez les Incas – qui n'a jamais été incluse dans les narrations établies par les chroniqueurs de la Colonie –, il serait intéressant d'imaginer un retour vers la conception temporelle des Incas pour repenser notre histoire. Celle-ci a souvent été représentée dans les *quipus*, qui sont des tissages artisanaux faits d'un assemblage complexe de cordelettes de différentes couleurs sur un même fil-support : sur ces cordes, des nœuds de différents types appelés *lamas* y sont reliés en fonction de la quantité de produits agricoles cueillis chaque saison, ainsi que des événements de la vie courante et de la société tout entière. À partir des figures de tissage en spirale présentes dans les *quipus*, s'accrochent des fils qui contiennent des nœuds. Ainsi, à partir d'un centre, émergent des images d'un réseau de fils qui se relie à l'axe central évoquant l'idée d'infini et de finitude. Ces petites structures illustrent des avancées et des retours qui représentent autant la vie individuelle que collective. Cela rejoindrait l'idée de la troisième dimension de la représentation historique : les notions de la vie quotidienne, l'économie, le fonctionnement de la nature et de la société, ainsi que la cosmogonie et les croyances du contexte spécifique de la Colombie pourraient affirmer leur place dans la narration et l'élaboration de cette conception de l'Histoire.

#### 4. La mémoire de l'eau

Patricio Guzmán soutient dans ses films *Nostalgie de la lumière* et *Le bouton de Nacre*, qu'une certaine partie de l'histoire serait inscrite dans les étoiles. Ainsi, le réalisateur nous fait comprendre que les os des victimes de la dictature chilienne, devenus fossiles dans le désert de l'Atacama, puis décomposés en potasse, seraient ensuite remontés dans les astres à travers les particules de l'eau. À travers cette métaphore, Guzmán soutient que l'eau serait porteuse d'une mémoire historique extraordinaire. Guzmán nous propose de nous éloigner de l'idée d'une formation en strates de l'histoire pour la penser plutôt comme une formation de particules qui se désintègrent et se réintègrent. On pourrait alors penser l'Histoire comme un échange cosmique des particules dans lequel se mélangent de nombreux facteurs : la parole, la mémoire individuelle, la mémoire collective, la justice, les sentiments, l'élaboration d'archives, les témoignages, l'art... et nous pouvons imaginer que dans cet échange, il y aura toujours un retour des particules contenant des fragments microscopiques de l'Histoire.

#### 5. L'histoire en termes de musicalité

Une autre hypothèse, soutenue par l'artiste José Alejandro Restrepo, est de penser l'Histoire en termes de musicalité : ainsi, la musique pourrait envisager l'Histoire comme un

problème de composition, comprenant les temporalités, les durées avec des rythmes, les pauses, les silences, les syncopes. De nombreux préceptes qui permettraient de questionner la structure linéaire de l'histoire traditionnelle. Leibniz par exemple parle de l'histoire en termes de *compossibilité* ; Arlette Farge de son côté insiste sur la mémoire latente de l'archive en soutenant qu'elle contient un « souvenir sonore » ; Aby Warburg, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, parle du « timbre de ces voix inaudibles que l'archive de *Ricordanze florentines* faisaient lever en lui ». Ces nombreuses conceptions dans lesquelles sont rapprochés l'histoire et la mémoire sonore pourraient permettre de mieux penser l'histoire en termes de musicalité et de rythmes dans un territoire culturellement si occupé par les traditions musicales comme c'est le cas de la Colombie.

#### 6. Une histoire de la périphérie

La prise et reprise du Palais de Justice en 1985 marque un tournant fondamental pour les Colombiens et pour les artistes. Il fut très intéressant de découvrir que dans les livres d'histoire publiés par le CINEP (*Centro de Investigación y Educación Popular*), notamment *Poder y violencia en Colombia*, (2014), aucun chapitre ne fait référence à cet événement. Dans cet ouvrage pourtant si exhaustif sur les quarante dernières années de l'histoire colombienne, l'absence de cet événement montre que dans la façon de faire histoire proposée par le CINEP, il est prioritaire d'établir une pensée à partir de la périphérie. Plutôt que de se centrer sur les événements survenus à Bogotá le 6 et 7 novembre, les historiens du CINEP ont choisi d'explorer les diverses causes de la violence en pointant de nombreux événements qui l'ont précédé et les conjonctures qui ont conduit vers une telle catastrophe.

#### 7. Le poids des artistes face à l'histoire

Une des questions évoquées durant la thèse, fut la polémique déclenchée par l'œuvre *Sumando Ausencias* de Doris Salcedo. Ayant également évoqué le débat autour de la participation de Juan Manuel Echavarría à certains projets artistiques avec les victimes (*Las tejedoras de Mampuján* ou *La guerra que no hemos visto*), il fut courant de lire dans ces polémiques que ces artistes instrumentalisaient la douleur des victimes et parfois expropriaient leur mémoire. Face à des telles réponses du public, nous nous demandons pourquoi la société colombienne demande aux artistes de faire un travail de réparation chez les victimes. Est-ce que l'art peut jouer un rôle thérapeutique dans la société colombienne ? Si les artistes produisent des événements esthétiques en réaction aux événements politiques du pays et dénoncent des situations intolérables, il est évident que l'État doit prendre ses

responsabilités. Les artistes peuvent ouvrir une brèche pour réfléchir à la construction de la mémoire, mais on ne peut pas leur demander de faire un travail de réparation que l'État n'a pas fait en 50 ans de conflit. La douleur chez les victimes est tellement profonde qu'elle prendra plusieurs générations avant de s'apaiser, les artistes n'ont pas les outils pour faire un tel travail.

#### 8. La restitution des terres et la restitution des archives

Aujourd'hui en Colombie la préservation des archives comme la restitution des terres est l'un des problèmes les plus compliqués à mettre en place dans le cadre de l'Accord de Paix. L'une des questions qui se pose pour envisager la pacification de la Colombie et la préservation du patrimoine culturel serait d'implanter une politique de sauvegarde pour empêcher que les archives continuent à brûler, à prendre la fuite et à être vendues à des institutions en dehors de la Colombie. De la même façon qu'on réfléchit à la restitution des terres comme moyen de pacification, est que l'on ne pourrait pas envisager une politique de retour des archives dans le pays ?

La restitution des terres est aujourd'hui l'un des points le plus délicats à mettre en place dans le cadre de l'Accord de paix. Face au pouvoir démesuré des propriétaires terriens en Colombie et à la politique rentière qui ne risque pas de céder sur ce terrain, on remarque que depuis la signature de l'Accord il y a un an, près de 300 activistes, syndicalistes leaders paysans, leaders indiens, qui se battaient sur ces questions, ont été assassinés. Peut-être que comme le souhaite Alirio González pour l'École Audiovisuelle pour Enfants, pour le bien de ces projets de construction de la mémoire des victimes, il vaudra mieux qu'ils restent méconnus pour qu'ils ne soient pas écrasés par le poids de l'Histoire.

## Liste d'illustrations

### INDEX DES FIGURES

Figure 1 : Carlos Pizarro rendant son arme le 8 mars 1990 le jour de la démobilisation du M-19. ____	38
Figure 2 : Carolina Ariza, <i>Sans titre</i> (Armenia), 2001, Performance filmée en super 8mm, 3 min, tirage argentique, maisons d'allumettes. _____	43
Figure 3 : Affrontements entre les manifestants et les forces de l'ordre durant la grève nationale. Image du 16 octobre 1977, Bogotá, Journal El Tiempo. _____	52
Figure 4 : La prise du Palais de Justice le 6 et 7 novembre 1985. Image d'archive. _____	60
Figure 5 : L'éruption du volcan Arenas au Nevado del Ruiz en 1985 en Colombie a déclenché des lahars mortels qui ont rasé Armero, tuant dans cette ville 20 000 personnes. Crédit: U.S. Geological Survey. _____	74
Figure 6 : Les lahars ont dévasté la région, détruisant tout sur leur passage: les maisons, les champs agricoles, les écoles et les routes. Crédit: U.S. Geological Survey. _____	75
Figure 7 : La tombe d'Omaira est devenu un sanctuaire populaire dans lequel les gens demandent des miracles. _____	90
Figure 8 : Omaira Montoya Henao, bactériologiste, activiste, militante de l' <i>Ejercito de Liberación Nacional ELN</i> , disparue le 9 septembre 1977. Premier cas officiel de « disparition forcée » en Colombie. _____	92
Figure 9 : Dessin de la reconstitution du vase indigène Panche-Pijao-Pantágoros retrouvé en 1986 dans la rivière Santo Domingo près du Nevado El Ruiz. _____	105
Figure 10 : Les familles des disparus à la Plaza de Bolívar à Bogotá en août 2013. Photo Juan Sebastian Cuellar. Archivo <i>El Tiempo</i> . _____	112
Figure 11 : Germán Guzmán, <i>Decapitado sobre el surco</i> (Décapité sur le sillon). Photographie parue dans la revue <i>La Violencia en Colombia</i> en 1968. _____	141
Figure 12 : Germán Guzmán, <i>Para que nunca volviera a engendrar</i> (Pour qu'elle ne puisse plus jamais engendrer). Photographie parue dans la revue <i>La Violencia en Colombia</i> en 1968. ____	141
Figure 13 : Pedro Alcántara, <i>El martirio agiganta a los hombres raíz</i> (Le martyr géantise les hommes-racines), 1966, Encre de chine sur papier marouflé, 180 x 159. _____	143
Figure 14 : Norman Mejía, <i>La horrible mujer castigadora</i> (L'horrible femme punisseuse), 1965, Huile sur toile, 204 x 147 cm. _____	143
Figure 15 : Blason et caricatures du blason de la Colombie, 1886-1924. _____	152
Figure 16 : José Alejandro Restrepo, <i>Paso del Quindío I</i> (Le Passage du Quindío I) 1992, Vidéo-installation avec 13 moniteurs et son, Dimensions variables. _____	158
Figure 17: Représentation des atrocités commises par les Espagnols dans le Nouveau Monde. Gravure d'après la narration de Saint Bartolomé de las Casas dans le <i>Narratio Regionum indicarum per Hispanos Quosdam devastatarum verissima</i> . _____	161
Figure 18 : Gauche : Alexander von Humboldt et Aimé Bonpland, <i>Geographie des Plantes Équinoxiales</i> , 1805. Profil non coloré de l'altitude des plantes équinoxiales et de la géologie de la région des Andes. _____	164

Figure 19 : Droite : Alexander von Humboldt, <i>Voyage de découverte: Atlas des Amériques</i> (Illustrations de l'expédition de 1799 en Amérique du Sud et Centrale), gravures publiées vers 1810. _____	164
Figure 20 : Gravure du Paso del Quindío, avec des annotations de Humboldt sur les lieux représentés et un détail de la ville d'Ibagué. _____	165
Figure 21 : José Alejandro Restrepo, <i>Paso del Quindío II</i> , 1999, détail de l'installation et captures d'écran. _____	167
Figure 22 : Gauche : Dessin de Roulin, Figure d'un porteur, 1865. _____	168
Figure 23 : Droite : José Alejandro Restrepo, <i>Paso del Quindío II</i> , 1999, Capture écran de la vidéo. _____	168
Figure 24 : Paso del Quindío (Passage du Quindío), Esquisse de Humboldt, dessin de Koch, gravure de Duttenhoffer, 1810 (détail). _____	169
Figure 25 : José Alejandro Restrepo, <i>El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel</i> (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1994. Installation vidéo avec 2 moniteurs, textes, son. (Détail). _____	170
Figure 26 : José Alejandro Restrepo, <i>El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel</i> (Le crocodile d'Humboldt n'est pas le crocodile d'Hegel), 1997. Xylographie, Edition 1/10, 54 x 74 cm, Collection de l'artiste, Bogotá. (Détail de l'installation). _____	171
Figure 27 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation <i>Árbol de Lágrimas</i> (Arbre de larmes), 2016. Projet finaliste de la bourse de Creación para Artistas con Trayectoria, Mincultura 2015. _____	173
Figure 28 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation <i>Árbol de Lágrimas</i> (Arbre de larmes), 2016. _____	175
Figure 29 : Rodrigo Facundo, Photographies de l'installation <i>Árbol de Lágrimas</i> (Arbre de larmes), 2016. Avec des images de l'Album de photographies du voyage de la Commission Consulaire au Río Putumayo y Afluentes, août-octobre 1912. _____	176
Figure 30 : Cathédrale de la Sagrada Familia à Bucaramanga vers 1965. _____	178
Figure 31 : Cathédrale de la Sagrada Familia à Bucaramanga dans les années 1960. _____	178
Figure 32 : Gauche et centre : Impression lithographique, vers 1970, Gráficas Molinari, Cali, s. d. _____	179
Figure 33 : Droite : Beatriz González, <i>Náyade et nenúfares</i> (Naïade et nénuphars), 1967, Huile sur toile, 70 x 80 cm. _____	179
Figure 34 : Beatriz González, <i>Mural para fabrica socialista (Fresque pour une usine socialiste)</i> , 1981, Émail synthétique sur triplex, 224 x 1220 cm., Installé au Musée d'Art Moderne à Medellín en Colombie en 2012. _____	182
Figure 35 : Gauche : Diego Velázquez, <i>La rendición de Breda, Las lanzas</i> , 1634-1635, Musée du Prado, Madrid. _____	183
Figure 36 : Centre et droite : Beatriz González, <i>Version de la rendición de Breda IV</i> (Version de La reddition de Breda IV), Huile sur toile, 70x110 cm, 1963. _____	183
Figure 37 : Gauche : Johannes Vermeer, <i>La dentellière</i> , (ca.1669-1671), Musée du Louvre. _____	185
Figure 38 : Droite : Beatriz González, <i>Encajera</i> (Dentellière), Huile sur toile, 80x70 cm, 1963. _____	185
Figure 39 : Gauche : Beatriz González, <i>Encajera Negativa</i> (Dentellière en négatif), Huile sur toile, 80 x70 cm, 1963. _____	185
Figure 40 : Centre : Beatriz González, <i>Encajera almanaque pielroja</i> (Dentellière calendrier Pielroja), Huile sur toile, 100x85 cm, 1964. _____	185

Figure 41 : Droite : Beatriz González, <i>Encajera en la playa III</i> (Dentellière à la plage III), Huile sur toile, 100x85cm, 1964. _____	185
Figure 42 : Gauche : Léonard de Vinci, <i>La Cène</i> , 1495–1498, fresque, Tempera sur gesso, 460×880 cm, Église Santa Maria delle Grazie de Milan, Milan. _____	188
Figure 43 : Droite : Beatriz González, <i>La última mesa</i> (La dernière table), 1970, émail sur feuille de métal assemblée sur meuble en métal, Collection Tate Gallery, Londres. _____	188
Figure 44 : Vignette du Christ des années 1970. _____	188
Figure 45 : Beatriz González, <i>Naturaleza casi muerta</i> (Nature presque morte), 1970. _____	188
Figure 46 : Gauche : Beatriz González, <i>La actualidad ilustrada</i> (L'actualité illustrée), 1974, Sérigraphie sur papier, 65 x 70 cm, Collection Banco de la República, Colombia. _____	189
Figure 47 : Centre : Beatriz González, <i>Reveses de la Realeza</i> (Les dessous de la Royauté), 1974, Sérigraphie sur papier, 65 x 70 cm, Collection Banco de la República, Bogotá. _____	189
Figure 48 : Droite : Beatriz González, <i>La Reina Isabel se pasea por el Puente Boyacá</i> (La Reine Elizabeth se promène sur le Pont de Boyacá), 1968, Huile sur toile, 100 x 150 cm. _____	189
Figure 49 : Gauche : <i>Bolívar</i> , Attribué à Pedro José Figueroa, Musée National, Bogotá, s. d. ; <i>Santander</i> , Lithographie, Gráficas Molinari, Cali, s. d. _____	191
Figure 50: Droite : Beatriz González, <i>Apuntes para la Historia extensa de Colombia N°1 et N°2</i> (Notes pour l'Histoire exhaustive de la Colombie N°1 et N°2), 1967. _____	191
Figure 51 : Beatriz González, <i>Antonia Santos. Sesquicentenario S.A.</i> (Antonia Santos, cent cinquantième anniversaire S.A.), 1968. Émail sur feuille de métal, 80 cm. _____	191
Figure 52 : Beatriz González, <i>Apuntes para la Historia extensa de Colombia, Continuación</i> (Notes pour l'Histoire exhaustive de la Colombie, suite), 1968. _____	191
Figure 53 : Gauche et centre : Beatriz González, <i>Baby Johnson, in situ</i> , 1973, Email sur feuille de métal montée sur un meuble en osier, 40x30x70, Collection privée, Bogotá. _____	192
Figure 54 : Droite : Publicité de Baby Johnson imprimée sur lithographie. _____	192
Figure 55 : Beatriz González, <i>Canción de cuna</i> (Chanson pour berceau), 1970, émail sur feuille de métal montée sur un meuble en métal, 70 x 150 x 105 cm. _____	193
Figure 56 : Beatriz González, <i>Nací en Florencia y tenía 26 años cuando fue pintado mi retrato...</i> (Je suis née à Florence et j'avais 26 ans lorsque l'on a peint mon portrait), 1974, émail sur feuille de métal assemblé sur meuble. _____	193
Figure 57 : Beatriz González: <i>Encajera in Situ</i> (Dentellière in situ), 1973. _____	194
Figure 58 : Beatriz González, <i>El baño turco o artifices del marmol</i> (Le hammam ou les artifices du marbre), émail sur feuille de métal assemblée sur meuble, formica et marbre, 137x121x155 cm, 1974. _____	194
Figure 59 : Beatriz González en train de travailler pour <i>Telón para un almuerzo</i> (Rideau de scène pour un déjeuner), Bogotá, 1978. _____	196
Figure 60 : Beatriz González, <i>Telón de la Movil y cambiante naturaleza</i> (Tenture de la mouvante et changeante nature), 1978, Acrylique sur tissu, Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel, Documenta 14. _____	196
Figure 61 : Beatriz González, <i>Diez metros de Renoir</i> (Dix mètres de Renoir), 1978, Huile sur papier, 150x1000 cm. Toile coupée et vendue par centimètres. _____	197
Figure 62 : Beatriz González en train d'installer <i>Diez metros de Renoir</i> (Dix mètres de Renoir) à la Galería Garcés Velásquez en 1978. _____	197
Figure 63 : Doris Salcedo, Sans titre, 1988- 1990, Acier, chemises et plâtre. _____	199



Figure 64 : Doris Salcedo, <i>Atrabiliarios</i> (détail), 1992/2004. _____	201
Figure 65 : Doris Salcedo, <i>Atrabiliarios</i> (détail), 1992/2004. _____	201
Figure 66 : Oscar Muñoz, <i>Ambulatorio</i> , 1994-2008, Vitre de sécurité sur photographie aérienne, 500 x 500 x 3 cm. _____	211
Figure 67 : Oscar Muñoz, <i>Aliento (Souffle)</i> , 1995. Sérigraphie sur miroirs métalliques de 20 cm de diamètre. _____	217
Figure 68 : <i>Plaza Mayor de Bogotá</i> , 1846. Aquarelle d'Edward Mark. Coll. Bibliothèque Luis Ángel Arango, Banco de la República. _____	220
Figure 69 : Gauche : Plaza de Bolívar vers 1870, Bogotá. _____	221
Figure 70 : Droite : Plaza de Bolívar vers 1900, Bogotá. _____	221
Figure 71 : Gauche : Messe lors d'une célébration officielle, Image de la Plaza de Bolívar en 1910, Coll. Archivo Distrital. _____	221
Figure 72 : Droite : Plaza de Bolívar, vers 1910, Fonds Luis Alberto Acuña Casas, Coll. Musée de Bogotá. _____	221
Figure 73 : Soulevements après l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán durant le <i>Bogotazo</i> . Photo : Sady González, 1948. _____	222
Figure 74 : Les tramways en train de brûler sur la Plaza de Bolívar durant <i>El Bogotazo</i> le 9 avril 1948. L'émeute qui a duré dix heures a laissé entre 3000 et 5000 morts. _____	223
Figure 75 : Gauche : Le centre de Bogotá le 9 avril de 1948, Ruines de l'Hôtel Regina, calle 16 avec carrera 7. Photo : <i>El Tiempo</i> . _____	223
Figure 76 : Droite : Ruines du 9 avril à Bogotá: Hospice des Jésuites. Album de la Sociedad de Mejoras y Ornato, Photo : CEAM. _____	223
Figure 77 : Gauche : Plans du projet de Le Corbusier des parcs linéaux en suivant les rivières de Bogotá, vers 1950. Figure 78 : Droite : Dessin au crayon de Le Corbusier de l'esplanade de la Plaza de Bolívar, vers 1949. _____	225
Figure 79 : Haut : Palacio de Justicia, Bogotá, 1938, photo: Ramiro Bernal. _____	226
Figure 80 : Gauche : Perspective de la Plaza de Bolívar et du Palais de Justice avant les 6 et 7 novembre 1985. _____	226
Figure 81 : Droite : Palais de Justice actuel, façade Nord de la Plaza de Bolívar, Bogotá, 2014. ____	226
Figure 83 : Prise et reprise du Palais de Justice le 6 et 7 de novembre 1985. Image d'archive. ____	227
Figure 84 : La prise du Palais de Justice le 6 et 7 de novembre 1985. Image d'archive. _____	229
Figure 85 : Beatriz González, <i>Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico</i> (Monsieur le Président, quel honneur d'être à vos côtés dans ce moment historique), 1986-1987. _____	234
Figure 86 : Beatriz González, <i>Auras anónimas (Auras Anonymes)</i> , 2009, Sérigraphie sur pierre tombale, Installation permanente dans le parc de la mémoire, Cimetière Central, Bogotá. ____	235
Figure 87 : Gustavo Zalamea Traba, <i>Nafragio</i> (Naufrage), (Diptyque), Huile et crayon sur toile, 168 x 280 cm, 1998-1999 (détail). _____	237
Figure 88 : Gustavo Zalamea Traba, <i>Mujer que sueña (San Jorge y el dragón) (Femme rêvant (Saint Georges et le dragon))</i> , Huile et crayon sur toile, 140 x 168 cm, 1997. _____	238
Figure 89 : Gustavo Zalamea Traba, <i>Congreso-Titanic</i> , (El hundimiento del Congreso) (Palais de Congrès-Titanic (L'effondrement du Congrès), Lithographie publiée dans <i>La Prensa</i> du 11 mai 1991 (version n/b), et dans <i>El Tiempo</i> le 9 juin 1991 (version couleur). _____	239

Figure 90 : Droite : Gustavo Zalamea Traba, <i>Palacio de Justicia</i> (Palais de Justice), 1994, Photomontage, Carte postale. _____	239
Figure 91 : Gauche : Gustavo Zalamea, <i>Plaza de Bolívar inundada por el mar</i> , 1996, Carte postale. _____	240
Figure 92 : Droite : Gustavo Zalamea, <i>Memoria del Palacio de Justicia (Hielo y sangre)</i> , 1995, Carte postale. _____	240
Figure 93 : José Alejandro Restrepo, <i>El caballero de la fe</i> (Le chevalier de la foi), 2011, Vidéo, 7 min. _____	241
Figure 94 : Doris Salcedo, Sans titre, 20 août 1999, Roses, Dimensions variables, Installation in situ dans la carrera 4a, Bogotá, 1999. À la suite de l'assassinat de l'humoriste politique Jaime Garzón le 13 août 1999, l'artiste réalisa quelques interventions publiques dans le quartier de résidence du journaliste. _____	244
Figure 95 : Doris Salcedo, <i>Acción de duelo</i> (Action de deuil), 2007. L'artiste rempli la Place avec 24.000 bougies en réponse à l'assassinat de députés qui avaient été kidnappés en 2002 dans le Valle del Cauca. _____	244
Figure 96 : Doris Salcedo, <i>Noviembre 6 y 7</i> , 2002, Installation dans le Palais de Justice, Bogotá. _____	244
Figure 97 : Doris Salcedo, <i>Sumando ausencias</i> (En comptant les absences), 12 octobre 2016. Sept kilomètres de tissus blancs cousus avec les noms des victimes écrits avec de la cendre, Action réalisée à la suite de la réponse négative au référendum visant à valider l'accord de paix conclu entre l'État et la guérilla des FARC. _____	249
Figure 98 : Juan Manuel Echavarría, <i>La Bandeja de Bolívar</i> (Le plateau de Bolívar), 1999, Vidéo, 3:14 min. _____	252
Figure 99 : Bogotá, Plaza de Bolívar le lendemain de l'incendie des Galeries Marchandes Arrubla où se trouve actuellement la Mairie, Photo : Linio Lara, 1900. _____	254
Figure 100 : Carlos Castro, <i>El que no sufre no vive (Celui qui ne souffre pas ne vit pas)</i> , 2010, Vidéo installation, 7 min loop. _____	255
Figure 101 : Enterrement symbolique fait par les mères de Falsos Positivos (exécutions extrajudiciaires) dans la Plaza de Bolívar en mémoire de leurs enfants. Dans <i>Noticias Caracol</i> , 27 juillet 2017. _____	257
Figure 102 : Marcha de las flores (Marche des fleurs), mercredi 12 octobre 2016. Dans cette marche furent réunis dans la Plaza de Bolívar environ 3.000 victimes du conflit, et près de 7000 indigènes venus de toutes les régions du pays. Elle fut parallèlement organisée dans d'autres villes dans le pays comme Medellín, Manizales, Cali, Santa Marta, Cartagena, Pasto et Bucaramanga. _____	260
Figure 103 : Doris Salcedo, <i>Sumando ausencias</i> (En comptant les absences), 12 octobre 2016. Photos : <i>Periódico Arteria</i> . _____	261
Figure 104 : # <i>AccionesPorElAcuerdo</i> , <i>Un jardín para el Acuerdo</i> , Action organisée par Felipe Arturo dans le cadre des <i>Acciones por el Acuerdo</i> , 1 <sup>er</sup> novembre 2016. _____	263
Figure 105 : <i>Requiem NN</i> , Direction Juan Manuel Echavarría, Colombia-Canada, 2013, 67'. _____	266
Figure 106 : Carolina Ariza, <i>Faisceau</i> , 2004, projection vidéo, 2'40 min. _____	283
Figure 107 : Carolina Ariza, Sans titre (Deux vues du terrain vague à l'angle de la rue Marcadet et la rue Emile Duployé), 2007. _____	302
Figure 108 : Carolina Ariza, Sans titre (Terrain vague), 54 rue Myrha, 2007. _____	303
Figure 109 : Carolina Ariza, <i>Cartographie n°1, (La Goutte-d'Or)</i> , 2007-2008, 96 x 82 cm, dessin sur papier au stylo à l'encre de chine. _____	306

- Figure 110 : Carolina Ariza, *Recadrage n° 2*, 2007, trois photographies numériques, 41 x 30 cm. \_ 310
- Figure 111 : Carolina Ariza, *Recadrage n° 3*, 2007, trois extractions d'un terrain vague, 25 x 20, 23 x 18, 21 x 21 cm. \_\_\_\_\_ 311
- Figure 112 : The Atlas Group, *Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves - Plate 922* (En tant que civilisation, nous ne creusons pas de trous pour nous enterrer - Planche 922), 1958-59/2003. Impression jet d'encre, 25.4 x 20.3 cm. Courtesy Walid Raad and Paula Cooper Gallery, New York. \_\_\_\_\_ 317
- Figure 113 : Walid Raad/The Atlas Group, *Beyrouth 82 - City I. We decided to let them say "we are convinced" twice. It was more convincing that way.* Ensemble de 82 photographies numériques, 111 x 180 cm. \_\_\_\_\_ 321
- Figure 114 : Vue de l'exposition au Moma lors de la rétrospective de Walid Raad en janvier 2016. *We decided to let them say "we are convinced" twice. It was more convincing that way.* Credit Agaton Strom/The New York Times. \_\_\_\_\_ 321
- Figure 115 : Akram Zaatari, Ensemble de portraits de la série *Objects of study*, The archive *Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1966. Hashem el Madani/Studio Practices*, 2007. Tate Collection. \_\_\_\_\_ 324
- Figure 116 : Akram Zaatari, Portraits de la série *Objects of study*, The archive *Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1966. Hashem el Madani/Studio Practices*, 2007. Tate Collection. \_\_\_\_\_ 325
- Figure 117 : Walid Raad / The Atlas Group, *Let's Be Honest, the Weather Helped (Finland, Germany, Greece, Egypt, Belgium)* (Soyons honnêtes, le climat a aidé (Finlande, Allemagne, Grèce, Egypte, Belgique), 1998, cinq impressions jet d'encre (encres archive et papier), 46.4 x 71.8 cm. chacune, Coll. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. \_\_\_\_\_ 327
- Figure 118 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, Publication d'Images Latentes (3<sup>ème</sup> partie), *Wonder Beirut (Le photographe pyromane)*, 1997-2006. \_\_\_\_\_ 332
- Figure 119 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Wonder Beirut (Histoire d'un photographe pyromane)*, 1997-2006 (1<sup>ère</sup> partie), Impressions sous diasec. 2<sup>ème</sup> partie : *Cartes postales de guerre*, Boîtes lumineuses qui exposent les diapositives brûlées. \_\_\_\_\_ 332
- Figure 120 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Wonder Beirut (Histoire d'un photographe pyromane)*, 1997-2006 (1<sup>ère</sup> partie), Impressions sous diasec. 2<sup>ème</sup> partie : *Cartes postales de guerre*, Boîtes lumineuses qui exposent les diapositives brûlées. \_\_\_\_\_ 333
- Figure 121 : Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, *Wonder Beirut (Le photographe pyromane)*, 1997-2006, 3<sup>ème</sup> partie : *Images latentes*. \_\_\_\_\_ 335
- Figure 122 : Rabih Mroué, *The pixalated revolution*, 2012, Installation et conférence non-académique. \_\_\_\_\_ 340
- Figure 123 : Rabih Mroué, *The pixalated revolution*, 2012, Détails de l'installation. \_\_\_\_\_ 341
- Figure 124 : Rabih Mroué, *Looking for a Missing Employee (À la recherche d'un employé disparu)*, 2010-2012, Lecture-performance. \_\_\_\_\_ 346
- Figure 125 : Rabih Mroué, Capture d'écran de la vidéo de la performance *Looking for a Missing Employee* (2003), Baryshnikov Arts Center en 2012, Photo : Ves Pitts. \_\_\_\_\_ 352
- Figure 126 : Carolina Ariza, *Images en tas*, 2006-2008, Installation de trois tas de photographies posées sur le sol, Dimensions et nombre variables, photographies de 11 x 17 cm. \_\_\_\_\_ 362
- Figure 127 : Carolina Ariza, *Images en tas*, 2006-2008, Installation de trois tas de photographies posées sur le sol, Dimensions et nombre variables, photographies de 11 x 17 cm. En haut : *terrains vagues*; au milieu : *immeubles détruits (ruines)* ; en bas : *constructions récentes*. \_\_\_\_ 363

Figure 128 : Carolina Ariza, <i>Recadrages en série</i> , 2008, Installation de 8 photographies de chantiers de 21 x 21cm, présentées de dos, recouvertes d'une feuille blanche, on ne perçoit l'image qu'en transparence. _____	365
Figure 129 : Carolina Ariza, <i>Recadrages en série</i> (détail), 2008. _____	368
Figure 130 : Carolina Ariza, <i>Chronophotographies</i> , 2009, 65 x 44 cm, Série de trois photographies numériques en couleur. _____	374
Figure 131 : Carolina Ariza, <i>Chronophotographies</i> , 2009, 65 x 44 cm, Série de trois photographies numériques en couleur. _____	374
Figure 132 : Carolina Ariza, <i>Chronophotographies</i> , 2009, 65 x 44 cm, Série de trois photographies numériques en couleur. _____	375
Figure 133 : Jules-Etienne Marey, <i>Balle blanche rebondissant sur le sol</i> , Chronophotographie sur plaque fixe, 1886, Fonds Marey, Musée Marey, Beaune. _____	378
Figure 134 : Gauche : Rodrigo Facundo, <i>Cronotopo</i> , 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 121 x 109 cm. _____	383
Figure 135 : Droite : Rodrigo Facundo, <i>Zona 3</i> , 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm. _____	383
Figure 136 : Rodrigo Facundo, <i>Archipelago- Aztlan o Timbuktu ?</i> (Archipel- Aztlan o Timbuktu ?, 2010., Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 200 x 73 cm. _____	384
Figure 137 : Rodrigo Facundo, <i>Menosunomasuno</i> (Moinsunplusun), 2010, Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 233 x 99,5 cm. _____	384
Figure 138 : Rodrigo Facundo, <i>zona 1</i> (zone 1), 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm. _____	384
Figure 139 : Rodrigo Facundo, <i>Que me quieres</i> (Qu'est ce que tu m'en veux), 2010. Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm. _____	385
Figure 140 : Rodrigo Facundo, <i>Che voui</i> , 2010, Impression numérique, encres pigmentées sur papier coton, 66,5 x 100 cm. Dans cette image on distingue des morceaux (ruines et personnages) repris dans les photographies du fameux photoreporter Sady González prises le 9 avril 1948 lors du <i>Bogotazo</i> . _____	385
Figure 141 : Carolina Ariza, <i>Kilimandjaro</i> , 2010, Vidéo en boucle, image de journal et neige, 3 min. _____	393
Figure 142 : NaClO, 2010, Vidéo en boucle, image de journal, eau de javel, 3 min _____	394
Figure 143 : Clemencia Echeverri, <i>Treno</i> , Museo de Arte Universidad Nacional, Colombia, Six projections, son dolby, 14 minutes en boucle. _____	407
Figure 144 : Oscar Muñoz, <i>Re/Tratos</i> (2007) de la série <i>Proyecto para un memorial</i> (Projet pour un mémoriel), 2005-2007, Vidéo. _____	410
Figure 145 : Liste recouvrant le sol du Parlement européen avec le nom de 17000 migrants noyés en Méditerranée en 2015, Twitter du 23 août 2015. <a href="https://twitter.com/Ana_Cruise/status/635450421570613248">https://twitter.com/Ana_Cruise/status/635450421570613248</a> _____	413
Figure 146 : Santiago Velez, <i>Aquí no se moja nadie</i> (Ici, personne ne se mouille), 2015, Vidéo-installation avec écrans plasma et <i>molas</i> . _____	415
Figure 147 : Santiago Vélez, <i>Puertas al mar</i> (Mediterráneo) (Portes à la mer-Méditerranée), 2015, photographie, 77 x 116 cm. _____	416
Figure 148 : Juan Manuel Echavarría, <i>Bocas de ceniza</i> (Bouches de cendres), 2003. Interprètes de <i>Bullerengues</i> et victimes du « déplacement forcé » : Rafael Moreno, Luzmila Palacio, Domingo Mena, Vicente Mosquera, Noël Gutiérrez, et Dos Hermanos. Vidéo mono canal avec son, 18:50	

- min. Disponible à [http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery\\_video\\_bocas\\_de\\_ceniza.html](http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html). \_\_\_\_\_ 419
- Figure 149 : Commémoration des dix ans du déplacement forcé de Mampuján, Montes de María (Bolívar), 2010. \_\_\_\_\_ 427
- Figure 150 : Capture de la vidéo sur *Les Tisseuses de Mampuján*, produite par El Pacifista Colombia, disponible à Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=FGcrzhlyyMM> (consulté le 21/09/2017). \_\_\_\_\_ 428
- Figure 151 : Détail de l'une de tapisseries des tisseuses de Mampuján. \_\_\_\_\_ 430
- Figure 152 : Le groupe de femmes « Les tisseuses de Mampuján » a été récompensé par le Prix National de la Paix. Photo : David Schwarz pour *El Espectador*. \_\_\_\_\_ 431
- Figure 153 : *Escuela Audiovisual Infantil* (EAI), Belén de los Andaquíes (Caquetá), Image prise dans la page facebook <https://es-la.facebook.com/pages/Escuela-Audiovisual-Infantil/129654637055616> \_\_\_\_\_ 435
- Figure 154 : Jesús Abad Colorado, Granada (Antioquia). Marche des *Granadinos* le 9 décembre 2000. Mobilisation lancée par le Comité Inter-institutionnel contre l'incursion paramilitaire du 3 novembre et la prise armée des FARC le 6 et 7 décembre de la même année. Source: archive de ASOVIDA. \_\_\_\_\_ 441
- Figure 155 : « Ouvrant de chemins pour la vie » (*Abriendo trochas por la vida*), pierres de couleurs peintes avec le nom des 128 disparus de la région et construisirent par la suite le “Parc de la vie” où ils reposent aujourd'hui de manière permanente. Photo : Centro de Memoria Histórica \_\_\_\_ 445
- Figure 156 : « Salon du Plus Jamais », Association de victimes de Granada (Asovida), 2007. \_\_\_\_ 447

## CORPUS BIBLIOGRAPHIQUE

- ADORNO, Theodor W. *Critique de la culture et de la société*, trad. française parue dans *Prismes, Critique de la culture et société*, Paris : Payot, 1986.
- ARDILA, Jaime. *Apuntes sobre la Historia extensa de Beatriz González*, t. 1, Bogotá : Ediciones Tercer Mundo, 1974.
- ACEVEDO ARANGO, Óscar Fernando. *Geografías de la memoria : Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional (2005-2010)*, Bogotá : Éd. Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- ACOSTA, María del Rosario (éd.). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia, Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2016.
- AL QASIMI, Hoor, AZOURY, Philippe, BERRADA, Omar *et al.*. *Joana Hadjithomas, Khalil Joreige: Two suns in a sunset*, cat. exh., London : Koenig books ; Sharjah : Sharjah art foundation, 2016.
- ALLOA, Emmanuel (éd.). *Penser l'image III : comment lire les images?*, Dijon: Presses du réel (Coll. Perceptions), 2017.
- ALLOA, Emmanuel (éd.). *Penser l'image. II, Anthropologies du visuel*, Dijon : Presses du réel (Coll. Perceptions), 2015.
- ÁLVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo. *Los sordos ya no hablan*, Bogotá : Plaza & Janés, 1991.
- AMELINE, Jean-Paul (commissaire). *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. exp., Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris : Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996.
- ANKERSMIT, Franklin Rudolf, *Narrative logic : a semantic analysis of the historian's language*, Thèse en lettres, Groningen : University of Groningen, 1981.
- ANKERSMIT, Franklin Rudolf, *Sublime historical experience*, Stanford : Stanford University Press, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*, Paris : Payot et Rivages, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux*, Paris : Seuil, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris : José Corti, 1948.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, [1963], Paris : Le Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl. « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire », [1975], dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl. « Formes du temps et du chronotope dans le roman », [1975], dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke. *Of what one cannot speak : Doris Salcedo's political art*, University of Chicago press, Chicago, 2011. Traducción de Marcelo Cohen, *De lo que no se puede hablar : el arte político de Doris Salcedo* ; Chicago : The University of Chicago Press, 2011 ; Bogotá Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- BARRIOS, Alvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, 2<sup>ème</sup> éd. Medellín : Museo de Antioquia, 2011.
- BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang, 1975.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*, Paris : Gallimard et Seuil, 1981.
- BARTHES, Roland. « *Le discours de l'histoire* » (1967), *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*, Paris : Le Seuil, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *La vie liquide*, trad. de l'anglais Christophe Rosson, Rodez : Le Rouergue/Chambon, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*, trad. de l'anglais Laurent Bury, Paris : Le Seuil, 2007
- BENEZRA, Neal David, VISO, Olga. *Distemper : Dissonant Themes in the Art of the 1990s*, exh. cat., voir notamment *Doris Salcedo : The Dynamic of Violence*, pp. 86-95, Washington D. C. : The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1996.
- BENJAMIN, Walter. « Le flâneur », dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire; suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, la capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Payot & Rivages, 2013
- BERGSON, Henri. *Introduction à la métaphysique. La pensée et le mouvant*, [1919], Paris : Payot & Rivages, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *L'arrêt de mort*, Paris : Gallimard, 1948.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

- BLOOIS, Joost de ; HOUPPERMANS, Sjef ; KORSTEN, Frans-Willem (editors). *Discern(e)ments : Deleuzian aesthetics / esthétiques deleuziennes* / Amsterdam ; New York : Rodopi, 2004.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*; trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris : l'Arche, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève : Droz, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*, Paris : Minuit, 1980.
- BRAUN Marta. *Picturing time : the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994.
- CABALLERO Luis. *Beatriz González, ¿ Pobre de mí, no soy sino un triste pintor ! : cartas de Luis Caballero a Beatriz González*, Bogotá : Universidad Jorge Tadeo Lozano, cop. 2014.
- CABALLERO Antonio, MOLANO BRAVO Alfredo, NEIRA Armando, CARDONA ALZATE Jorge, NAVIA LAME José, CANO POSADA Ana María, SILVA ROMERO Ricardo, CORREA Juan David, RINCON Héctor, 1985. *La semana que cambió a Colombia*, Bogotá : Semana Libros, 2015.
- CAICEDO, Andrés. *¿ Que viva la música !*, 1977, traduction française de Bernard Cohen, Paris : Belfond, 2012.
- CAMERON, Dan. MEREWETHER, Charles (et. al.). *Doris Salcedo. Unland*, exh. cat., Santa Fe : SITE ; New York : New Museum of Contemporary Art, 1998.
- CAMPANY, David (éd.). *Art and Photography*, London : Phaidon Press, 2003.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires : Katz, 2010.
- GUZMAN, Germán, FALS, Orlando, UMAÑA, Eduardo. *La violencia en Colombia tomo I*, (1958), Facultad de Sociología de la Universidad Nacional, Bogotá : Taurus, 2016.
- CARPENTIER, Alejo. *Obras completas VIII, Crónicas I : arte, literatura, política*, México D.F. : Siglo XXI, 1985.
- CERÓN SILVA, Jaime. « Memoria y dolor : el contra monumento en Doris Salcedo », dans *38 Salón Nacional de Artistas*, Bogotá : Ministerio de Cultura, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.



- CHACON, Katherine (commissaire). *Beatriz González. Retrospectiva*, cat. exp., Caracas : Museo de Bellas Artes, 1994. Disponible à <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1161112/language/es-MX/Default.aspx> (Consulté le 06/11/2017).
- CHEVALIER, Charles. *Recueil de mémoires et de procédés nouveaux concernant la photographie sur plaques métalliques et sur papier; Rapports sur les instruments inventés ou construits par Charles Chevalier ; Prix courant des daguerréotypes ou photographes perfectionnés et construits par Charles Chevalier*, Paris : publié par Charles Chevalier, 1847.
- CHOUTEAU Hélène, PIRON François (éds.), *The truth will be known when the last witness is dead : documents from the Fakhouri file in the Atlas group archive*, Köln : W. König ; Noisy-le-Sec : la Galerie de Noisy-le-Sec ; Aubervilliers : les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.
- COLÓN, Cristóbal. *Diario de abordo*, Madrid : Arlanza Editores. Jacques Heers, *Christophe Colomb*, Paris : Hachette, 1981.
- CORM, George. *Le Liban contemporain*, Paris : Éditions La Découverte, 2003.
- CORREA, Juan David. *El Barro y el silencio*, Bogotá : Seix Barral (Los Tres Mundos Memorias), 2010.
- COTTER, Suzanne ; FRODON, Jean-Michel (commissaires). *Joana Hadjithomas, Khalil Joreige*, cat. exp., Zurich : JRP/Ringier ; Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen/Université Concordia, 2013.
- CRIQUI Jean Pierre (dir éd.). DUFOUR, Diane et VIDAL, Christine (dir. collection). *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé : photographie et cinéma*, Les Carnets du BAL N°2, Paris : LE BAL/Marseille : Images en manœuvres Éditions, 2011.
- DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris : Gallimard Folio, 1992.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 1992.
- DEMOS, T. J. *The migrant image : the art and politics of documentary during global crisis*, London : Duke University Press, 2013.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou Le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2011.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, p. 38.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante, l'histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le Génie du Non Lieu*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (commissaire), MANNONI, Laurent. *Mouvements de l'air, Etienne-Jules Marey*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris : Gallimard (Art et artistes), 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges ; RYKNER, Arnaud ; WINKELVOSS, Karine *et al.* ; textes réunis par ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes : Éd. Cécile Defaut, 2006.
- FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*, Paris : Le Seuil, 1989.
- FAIVRE, Jean-Luc. *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris : Éditions Minard, La Revue des lettres modernes, 1975.
- FELDMAN, Allen. *Formations of Violence : The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, Chicago : The University of Chicago Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard (Collection Bibliothèque des sciences humaines), 1969 ; rééd. 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard (Collection Bibliothèque des sciences humaines), 1966.
- GALLOIS, Christophe (commissaire et éd.), Jean-Christophe BAILLY, Arlette FARGE, Muriel PIC. *L'image papillon*, cat. exp., Luxembourg : Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam, 2015.
- GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. *Tres dramaturgos*, voir notamment la pièce de théâtre « La siempre viva » de Miguel TORRES, pp. 187-275, Bogotá : Colcultura, 1996.
- GONZÁLEZ, Fernán. *Poder y violencia en Colombia*, Bogotá : Odecofi-Cinep, 2014.
- GONZÁLEZ FERNANDEZ DE OVIEDO. *Historia General y Natural de las Indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, 1959.
- GONZÁLEZ, Miguel (commissaire). *Oscar Muñoz, volverse aire*, cat. exp., Cali : Museo La Tertulia ; Cámara de Comercio de Cali, 1987.
- *Beatriz González, una pintora de provincia*, (ouvrage collectif sans noms), Bogotá : Carlos Valencia Editores, PAVCO, Galería Garcés Velásquez, 1988.

- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*; trad. de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris : Flammarion, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris : Gallimard (Collection Bibliothèque des histoires), 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Traduction de : *Il filo e le tracce*, Lagrasse : Verdier, 2010.
- GRAZIOLI, Elio. *Le polvere nell'arte*, Milano : Bruno Mondadori, 2004.
- GIELEN Denis (dir.), *Atlas. De l'art contemporain à l'usage de tous*, Tournai : Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 2007.
- GUZMÁN CAMPOS, Germán. *La Violencia en Colombia*, Cali : Ediciones Progreso, 1968.
- HADJITHOMAS, Joana, JOREIGE, Khalil. « ...*Tel un oasis dans le désert...* » dans *Appel à témoins*, cat. exp., Quimper : Le Quartier, 2004.
- HAYNES, Deborah J.. *Bakhtin and the visual arts*, Cambridge : Cambridge University Press,
- HLAVAJOVA, Maria et WINDER, Jill (éds). *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, Utrecht Rotterdam : BAK, 2012.
- HEERS, Jacques. *Cristobal Colón*, Mexico : Fondo de Cultura Económica, 1992.
- HERZOG, Hans-Michael (ed.). *Cantos/Cuentos Colombianos: Contemporary Colombian Art*, cat. exp., Zürich : Daros-Latinamerica, 2004-2005 ; Rio de Janeiro : Casa Daros, 2013.
- HUYSEN, Andreas. *Twilight Memories : Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York : Psychology Press, 1995.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México : FCE-Instituto Goethe, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux Etats-Unis », traduit en français par Priscille Michaud, Paris : Macula, n° 5/6, 1979, p. 165-175. Le texte original de Rosalind Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), October, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; id., « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part II), October, n° 4, automne 1977, p. 70-79. « Notes on the Index : Part 1 » et « Notes on the Index : Part 2 » ont ensuite été republiés dans R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1985, pp. 196-209 et pp. 210-220. Cet ouvrage a été traduit en français par Jean-Pierre Criqui : « Notes sur l'index », dans *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, pp. 65-92.
- LAVAUD, Laurent (éd.). *L'image*, Paris : Flammarion, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard (Folio Histoire), 1988.

- LENOT MARC, (commissaire), *Estefanía Peñafiel Loaiza, Fragments liminaires*, trad. Carolina Ariza, cat. exp., Pontault-Combault, Centre photographique d'Île-de-France, Dijon : les Presses du réel, 2015.
  - LEVI, Primo. *Si c'est un homme*, traduit par Martine Schruoffeneger, Paris : Julliard, 1987.
  - LEVI, Primo. *Le devoir de mémoire*, Paris : Mille et une nuits, 1997.
  - LONGONI, Ana et BRUZZONE Gustavo (eds.). *El Siluetazo*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora ; Cordoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
  - LORIGA, Sabrina. *Le Petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris : Le Seuil (La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle), 2010.
  - MAKARIUS, Michel. *Ruines*, Paris : Flammarion, 2004.
  - MALAGÓN-KURKA, María Margarita. *Arte como presencia indéxica, La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia : Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo*, Bogotá : Ed. Universidad de los Andes, 2010.
  - MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations; Un coup de dés*, Paris- GUERRERO, María Teresa. « Beatriz González : pintora », *Revista Escala*, Ivonne Pini (dir. ed.), vol. I, I.E. Bogotá : Universidad Nacional, 1986.
  - MARCUS, George (éd.). *Cultural Producers in Perilous States, Documenting Change*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 2000.
  - MEDINA, Álvaro. *Procesos del arte colombiano*, Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura, 1997.
  - MEDINA, Álvaro. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá : Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999.
  - MEREWETHER, Charles (editor). *The archive, Documents of contemporary art (coll.)*, Withe chapel, London : The MIT press, Cambridge Massachusetts. 2006.
  - MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator : voir, faire voir*, [2e éd.], Montrouge : Bayard, 2013.
  - MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?*, Montrouge : Bayard, 2009.
  - NANCY, Jean-Luc. *L'équivalence des catastrophes : après Fukushima*, Paris : Galilée, 2012.
  - NIETO OLARTE, Mauricio ; RODRIGUEZ, Carlos ; ROCA, José, (curadores). *Historia natural y política. Conocimientos y representaciones de la naturaleza Americana*, cat. exp., Bogotá : Banco de la República, 2010.
- Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*, Vol 1 à 4 : 1. *La République* / avec la collab. de Charles-Robert Ageron ... 2. *La Nation* / avec la collab. de Colette Beaune ... 3. *Les France* / avec

- la collab. de Maurice Agulhon ..., Paris : Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1984-1992.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Conversaciones en Colombia*, Bogotá : Ed. La oficina del doctor, Casas Riegner ; Houston, Texas : Sicardi Gallery, 2017.
  - PÉCAUT, Daniel. *Guerra contra la sociedad*, Bogotá : Ed. Planeta S. A., 2001.
  - PEDRO SIMON, Fray, MEDARDO Rivas (éd.). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales, 1825-1901*. Archive numérique de la Bibliothèque Nationale de Colombie. Disponible à <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/30-anios-de-armero-los-antecedentes-de-un-desastre> (consulté le 15/07/2016).
  - PEIRCE, Charles S.. *Écrits sur le signe*, rassemblés, commentés et traduits par Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1992.
  - PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974.
  - PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, Ediciones Uniandes, 2003.
  - PONCE DE LEÓN, Carolina (commissaire). Beatriz González : *What an honor to be with you at this historic moment, Works 1965-1997*, exh. cat., New York : El Museo del Barrio ; The University of Virginia, 1998.
  - PRINCENTHAL, Nancy, BASUALDO, Carlos and HUYSSSEN, Andreas. *Doris Salcedo*, London : Phaidon press limited, 2000.
  - RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris : Le Seuil, 1992.
  - RANCIÈRE, Jacques. *Les mots de l'histoire : essai de poétique du savoir* [1992], Paris : Points, 2014.
  - RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003.
  - RAMÍREZ, Mari Carmen, OLEA, Héctor. *Inverted Utopias : Avant-garde Art in Latin America*, exh. cat., Museum of fine arts Houston, New Haven : Yale university press, 2004.
  - REITHMANN, Max. *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil : choix d'entretiens et essais*, trad. de l'allemand par Edmond Marchal en collab. avec Annie Reithmann, Toulouse : Éditions ARPAP, 1994.
  - RESPINI Eva (cur.), RAAD Walid, FLOOD Finbarr Barry. *Walid Raad*, exh. cat., New York : Museum of Modern art, 2016 ; Boston : the Institute of Contemporary Art, 2016 ; Mexico City : Museo Jumex, 2016-2017.
  - RESTREPO, José Alejandro. *Diarios*, 1991.

- RESTREPO, José Alejandro, SÁEZ DE IBARRA, María Belén (eds.), GARCÍA LA ROTA, Andrés (commissaire). *Religión Católica*, cat. exp., *Variaciones sobre el purgatorio*, Bogotá : Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- RESTREPO, José Alejandro, *Musa Paradisiaca. José Alejandro Restrepo*, Bogotá : Editorial Fundación Flora ars+natura, 2016.
- RESTREPO, José Alejandro (dir. Ed.), *Hacer el sacrificio*, Bogotá : Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2011.
- REUTER, Laurel, TISCORNIA Ana (et al.). *Juan Manuel Echavarría : Mouth of Ash*, cat. exp. Milan : Edizioni Charta ; North Dakota : Museum of Art, 2005.
- RICHARD, Nelly. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile : Ed. Cuarto Propio, 2016 (segunda edición).
- RICOEUR, Paul. *Temps et récits*, Paris : Le Seuil, 3 volumes, 1983, 1984, 1985.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Le Seuil, 2000.
- ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*, Paris : Stock, 2003.
- ROCA, José Ignacio. *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, 2001, cat. exp., Bogotá : Casa de la Moneda, juin à septembre 2001.
- ROCA, José ; MARTIN, Alejandro (dirs. eds.). *Oscar Muñoz : entre contrarios*, cat. exp., Colección de Arte Contemporáneo, 2013, Bogotá : Seguros Bolívar.
- ROCA José et MARTIN Alejandro (dirs. ed.). *Clemencia Echeverri : Trepidaciones*, Shephen Zapke (prólogo), Colección de Arte Contemporáneo de Seguros Bolívar, Bogotá, Seguros Bolívar, 2016.
- ROCA, José et MARTÍN, Alejandro (dirs. eds.). *José Alejandro Restrepo. Compendio*, Colección de Arte Contemporáneo de Seguros Bolívar, Bogotá: Seguros Bolívar, 2016.
- ROCA, José (commissaire), WILLS, María (et. al.). *Oscar Munoz : Protographies*, cat. exp., Paris : Jeu de Paume, 2014, Traduction par Vanessa Capieu, Kate Mosses, Laura Suffield.
- RODRÍGUEZ, Juan Luis (dir. ed.). « La generación republicana », dans *Historia extensa de la arquitectura en Colombia* ». Disponible à <http://blogs.virtual.unal.edu.co/hacolombia/2011/10/02/2-la-generacion-republicana/> (consulté le 03/11/2017).
- RODRIGUES WIDHOLM, Julie and GRZYNSZTEJN, Madeleine (commissaires). *Doris Salcedo*, exh. cat., Chicago : Museum of Contemporary Art/The University of Chicago Press, 2015.
- SÁEZ DE IBARRA, María Belén (commissaire), CHIROLLA, Gustavo, URIBE, María Victoria, RODRÍGUEZ, Marta, ROCA, José Ignacio, BONNETT, Piedad et GÓMEZ

Gustavo, *Clemencia Echeverri : sin respuesta*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá : Villegas Editores, 2008.

- SALOMON Christian (éd.). *Marey, penser le mouvement*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- SAND, Shlomo. *Crépuscule de l'histoire*, traduit de l'hébreu par Michel Bilis, Paris : Flammarion, 2015.
- SERRANO, Eduardo (commissaire), *Beatriz González*, cat. exp., Cali : Museo de Arte Moderno La Tertulia, Septiembre 1976.
- SIERRA, M. Alberto, POSADA C., Julián, JUNCA, Humberto (et. al.). *Beatriz González. La comedia y la tragedia : retrospectiva 1948 – 2010*, cat. exp., Museo de arte moderno de Medellín, 2011.
- SONTAG, Susan. *On Photography*, New York : Picador USA, 1997.
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*, New York : Picador USA, 2004.
- SULLIVAN, Edward J.. « Objects of Anxiety », dans *The language of objects in the art of the Americas*, London : Yale university press, 2007.
- TAINE, Hippolyte. *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris : Hachette, 1866.
- TAINE, Hippolyte. *H. Taine : sa vie et sa correspondance*, Paris : Hachette, 1902-1907.
- TAINE, Hippolyte. *Pages choisies*, avec une introduction, des notices et des notes de Victor Giraud, Paris : Hachette, 1909.
- TODOROV Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Le Seuil (Collection Poétique), 1981.
- TOUFIC, Jalal, STERN, Max (commissaire). *We can make rain but no one came to ask : documents from the Atlas Group Archive*, cat. exp. Montréal : Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University, 2006.
- TOUFIC, Jalal. *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, textes traduits de l'anglais par Omar Berrada et Ninon Vinsonneau, Paris : Éd. les Prairies ordinaires, 2011.
- TRABA, Marta (commissaire). *Los muebles de Beatriz González*, cat. exp., Bogotá, Colombia : Museo de arte moderno, 1977.
- TURKLE Sherry. *Evocative Objects: Things We Think With*, Cambridge : MA: MIT Press, 2007.
- VARGAS, Jaime (dir.), ESCALLÓN, Ana María ; JARAMILLO, Carmen María ; MEDINA, Álvaro ; PONCE DE LEÓN, Carolina ; SERRANO, Eduardo ; TRABA, Marta (et al.), *Gustavo Zalamea*, Bogotá : Ediciones Jaime Vargas, 1999.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris : Le Seuil, 1971.

- ZAAATARI, Akram. *Fouiller la photographie*, ed. Cléa Redalié, Anne Laufer et Maurici Farré, *Territoire Méditerranée*, Genève : Labor et Fides, Paris : Sofédis-Sodis, 2005.
- ZURITA, Raúl. *Las ciudades de agua*, México : Ediciones Era, 2007.
- ZURITA, Raúl. *Zurita* [2011], Salamanca : Editorial Delirio, 2012.
- WARBURG, Aby. *L'atlas Mnemosyne*, avec un essai de Roland Recht, textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris : l'Écarquillé, Institut National d'Histoire de l'Art, 2012.
- WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragments. Une enfance. 1939-1948*, Paris : Calmann-Lévy, 1997. L'original a été publié en allemand, Francfort : Suhrkamp, 1995.

### **ARTICLES UNIVERSITAIRES**

- AGUILAR R., Melissa. « Santiago Vélez: ver el mar », *Elmundo.com*, publié le 19/08/2016, disponible à [http://www.elmundo.com/porta/cultura/palabra\\_y\\_obra/santiago\\_velez\\_ver\\_el\\_mar.php#.WbpofoZpF-V](http://www.elmundo.com/porta/cultura/palabra_y_obra/santiago_velez_ver_el_mar.php#.WbpofoZpF-V) (consulté le 14/09/2017).
- ÁLVAREZ, Lupe. « Oscar Muñoz: Disolvencia y Fantasmagorías », Museo Municipal de Guayaquil, 2006. Disponible à <http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?id=245> (consulté le 12/03/2017).
- ANTOINE, Jean-Philippe. « Peirce avec Beuys : Les signes et l'expérience », *La traversée du XXe siècle : Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain ; Dijon, Paris : Les Presses du réel, 2011.
- BADAWI, Halim. *Entretien avec Beatriz González*, *Revista Arcadia*, 23/10/2015. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresa/arte/articulo/entrevista-beatriz-gonzalez/44629> (consulté le 30/10/2017).
- BADAWI, Halim. « En cámara lenta. El Museo Nacional y el patrimonio fotográfico de Colombia », *Revista Arcadia*, publié le 09/11/2013. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresa/arte/articulo/halim-badawi-museo-nacional-patrimonio-fotografico-colombia-fotografias/33175> (consulté le 20/11/2016).
- BADAWI, Halim. « Memoria invisible: los archivos secretos del conflicto en Colombia », *Revista Arcadia*, publié le 24/02/2017. Disponible à <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/los-archivos-secretos-del-conflicto-en-colombia/62152> (consulte le 15/11/2017).
- BADAWI, Halim. « La negociación del archivo de Gabriel García Márquez », *Revista Arcadia*, publié le 25/11/2014. Disponible à <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/cinco-problemas-esenciales-negociacion-del-archivo-gabriel-garcia-marquez/40085> (consulté le 18/09/2017).



- BARBANCEY, Pierre. Entretien avec Shlomo Sand : « Quand je lis Finkielkraut ou Zemmour, leur lecture de l'Histoire, je suis effrayé », *L'Humanité*, 22/01/2016. Disponible à <http://www.humanite.fr/shlomo-sand-quand-je-lis-finkielkraut-ou-zemmour-leur-lecture-de-lhistoire-je-suis-effraye-596563> (consulté le 27/08/2017).
- BAQUÉ, Dominique. « L'image fixe pour repenser le monde », *ArtPress*, n° 350, nov. 2008, pp. 52-59.
- BACQUÉ, Marie-Hélène, FIJALKOW, Yankel. « En attendant la gentrification : discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines*, n° 63, 2006.
- BASUALDO, Carlos. « Cocodrilos, o los project rooms americanos en Arco », 2001. Dans *José Alejandro Restrepo*, Colección de Arte Contemporáneo de Seguros Bolívar, p. 44.
- BAUMANN, Stefanie. « Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation arabe pour l'image », *Ateliers d'anthropologie*, n° 36, 2012. Dans <http://ateliers.revues.org/9013>, (consulté le 27/07/2017).
- BIRKHOFFER, Denise. « *Trace Memories, Clothing as Metaphor in the Work of Doris Salcedo* », Anamesa, NYU, spring 2008, p. 48-66.
- BUITRAGO ORJUELA, Liliana. « Colombie : la voix des victimes d'enlèvement », *Amerika*, 3-2010. Disponible à <http://amerika.revues.org/1316> (consulté le 09/08/2017).
- BUNTINX, Buntinx. *Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas*, dans: VVAA, *Arte y Poder*, Buenos Aires : CAIA, 1993, pp. 236 à 255. Disponible à [http://www.caia.org.ar/docs/25\\_Buntinx.pdf](http://www.caia.org.ar/docs/25_Buntinx.pdf) (consulté le 13/03/2107).
- BLANCHARD, Emmanuel. « La Goutte d'Or, 30 juillet 1955 : une émeute au cœur de la métropole coloniale », *Les mots sont importants (lmsi.net)*, publié le 30 juillet 2013 à <http://lmsi.net/La-Goutte-d-Or-30-juillet-1955#nh74> (consulté le 24/08/2017). Cet article a également été publié dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 195, Décembre 2012, *Centres-villes : modèles, luttes, pratiques*, <http://www.arss.fr/n-195-decembre-2012-centres-villes-modeles-luttes-pratiques/> (consulté le 24/08/2017).
- COTTER, Holland, « Walid Raad's Unreality Show Spins Middle Eastern History », *New York Times*, publié le 07/01/2016. Disponible à <https://www.nytimes.com/2016/01/08/arts/design/walid-raads-unreality-show-spins-middle-eastern-history-as-art.html> (consulté le 10/02/2017).
- CHIROLLA OSPINA, Gustavo. « The Politics of the Scream in a Threnody », dans *Deleuze and Contemporary Art*, ZEPKE, Stephen and O'SULLIVAN Simon (editors), Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, pp.15-33.
- DEAS, Malcom. « El debate sobre la enseñanza de la historia », Fundador del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Oxford, *Revista El Malpensante*, Universidad Central, Febrero de 2018, n° 193, pp. 54-56.
- DEMIR, Anaïd. « Paroles d'artiste : Renaud Auguste-Dormeuil, éveiller des soupçons et des peurs », *Le Journal des Arts*, n° 195, (juin 2004).

- DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, n° 3, Printemps 2004.
- DUQUE, Carlos. « Beatriz González : Escarbando el gusto colombiano », dans *Magazín Dominical, El Espectador*, n° 10, 22 mayo de 1983.
- DOWNEY, Anthony. *Lost in Narration*, Rabih Mroué in conversation with Anthony Downey, IBRAAZ, 5 January 2012, voir à <http://www.ibraaz.org/interviews/11> (consulté le 10/12/2015).
- GAITÁN TOBAR, Andrés. *Leyla Cárdenas*, (Exposición Leyla Cárdenas en Galería Casas Riegner), *Art Nexus*, N° 105, p. 84.
- GARCÍA, María Margarita. « Desde este corredor largo y oscuro ». *La Prensa*, 3/09/1988, p. 15.
- GARCÍA, María Margarita. « El color de la muerte », *La Prensa*, 19 de octubre de 1990, p. 25.
- GARCÍA, María Margarita. « La realidad tiznada », Entretien avec Oscar Muñoz, *La prensa*, Bogotá, 17/02/1991.
- GARCÍA-MORENO, Diego. Entretien dans le film *Beatriz González, ¿Por qué llora si ya reí?*, Lamarca producciones, 2010.
- GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le débat*, nov. 1980, p. 3-44.
- GONZÁLEZ, Beatriz. « Colombia hizo pop », *El Espectador*, publié le 9/12/2019. Disponible à <https://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso144338-colombia-hizo-pop> (consulté le 09/12/2017).
- GOUREVICH, Philip. « The Memory Thief », *The New Yorker*, 4/7/1999, p. 51-52.
- GRAHAM, A. J.. « Assisted Breathing : Developing Embodied Exposure in Oscar Muñoz's *Aliento* », New York, *Latin American Perspectives*, vol 39, n°3, mai, pp. 63-73.
- GUALDRÓN, Miguel. « Pensar con las Manos. Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Oscar Muñoz », dans *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia, María del Rosario Acosta (compiladora), Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2016.
- GUERRERO, María Teresa. « Beatriz González : pintora », *Revista Escala*, Ivonne Pini (dir. ed.), vol. I, I.E. Bogotá : Universidad Nacional, 1986.
- GUILBERT, Alain. « Walid Raad, in conversation with Alain Guilbert », *Bomb 81*, fall 2002.
- GUIRGUIS, Laure. « Beyrouth figures de l'archive », *Art Press* n° 330, janvier 2007, p. 48.
- GUTIÉRREZ, Ana. « Modos de medir el tiempo » (Exposición Leyla Cárdenas en Galería Casas Riegner), 22/04/2017, *Arcadia*. Disponible à

<http://www.revistaarcadia.com/imprensa/arte/articulo/modos-de-medir-el-tiempo-de-leyla-cardenas/63086> (consulté le 01/01/2018).

- GUTIÉRREZ, Natalia. « Rodrigo Facundo: La memoria tiene lugar », *Rodrigo Facundo: constructor de aparatos de visión*, Colecciones Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.
- GUTIÉRREZ, Natalia. « Conversation with Doris Salcedo », *Art Nexus* 19 (January/March 1996), p. 50.
- GUALDRÓN, Miguel. « Pensar con las Manos. Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Oscar Muñoz », dans *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia, María del Rosario Acosta (dir. ed.), Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2016.
- HERRERA ÁNGEL, Marta. *Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), *Revue d'Études Humboldtiennes*, HiN XI, 20 (2010). Disponible à <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin20/herrera.htm> (consulté le 10/11/2017).
- HUERTAS MILLÁN, Laura. « Cuerpos celestes : on Patricio Guzmán », *Terremoto, Arte Contemporáneo en las Américas*, publié le 29/02/2016. Disponible à <http://terremoto.mx/article/laura-huertas-patricio-guzman/> (consulté le 17/02/2018).
- HUMBOLDT, Alexander von. *Alexander von Humboldt en Colombia*, Extractos de sus diarios, Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, Bogotá, 1982, pp. 187-234.
- JARAMILLO MARÍN, Jefferson. « El libro La Violencia en Colombia (1962 -1964). Radiografía emblemática de una época tristemente célebre », Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, *Revista ColombiaNa de sociología* vol. 35, N. 2 jul.-dic, Bogotá-Colombia, pp.35-64. Disponible à <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2014/03/6.-Jefferson-El-libro-La-Violencia-en-Colombia.pdf> (consulté le 30/09/2017).
- JAKOBSON, Roman. « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », dans *Essais de linguistique générale*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- JIMÉNEZ Carlos, « François Bucher y el doble nacimiento del artista », [Texto de la conferencia que ofreció Carlos Jiménez en el marco del curso Transformaciones. Arte y estética desde 1960 / VII Edición. Alternativas de la imagen], Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2013. Disponible à [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/transf13\\_02.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/transf13_02.pdf) (consulté le 19/03/2018).
- JUNCA CASAS, Humberto. *Carlos Castro. Artista Plástico* (Entrevista), *Arteria*, n° 34, Julio-Agosto 2012.
- LAMBOURIS, Nicolas. « Fabricating: Facts and fiction in the work of the Atlas Group » *October Magazine, Photographies*, n°7, Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, Fall 2004, pp. 163-180.

- LONGONI, ANA. « Fotos y siluetas : políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina », Disponible à [http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_25\\_%20analong.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf)(consulté le 30/09/2017).
- MARTÍNEZ CUERVO, Erika. *Oscar Muñoz, Cortinas de Baño*, Textes de la Collection de la Banque de la République, à <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/oscar-munoz/cortinas-de-bano> (consulté le 30/06/2017).
- MEDINA, Alvaro. « Confesiones pintadas y autoría en dos niveles », dans : Tisconia, Ana (éd). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Bogotá : Fundación Puntos de Encuentro, 2009. Disponible à [http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/ensayo\\_medina.html](http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/ensayo_medina.html) (consulté le 26/09/2017).
- MEJÍA ARANGO, Juan Luis. « Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX », dans cat. exp. *Poesía de la naturaleza*, Medellín : Editorial Suramericana, 1998. Pour plus d'information voir : MEJIA ARANGO, Juan Luis. « Fray Juan de Santa Gertrudis, un cronista tardío » [2004], Fray Juan de, Santa Gertrudis, *Maravillas de la naturaleza*, ed. digital, Biblioteca virtual del Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- MARTÍNEZ PINZÓN, Felipe. « Del arte de la memoria : el documental Requiem NN de Juan Manuel Echavarría », publié dans *razonpublica.com*, 14/10/2013. Disponible à <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/7121-del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html> (consulté le 26/09/2016).
- MELO TOBÓN, Andrea. « Teorías y caos del Escudo Nacional », 20/07/2014, *enorbita.tv*. Disponible à <http://www.enorbita.tv/escudo-colombia> (consulté le 26/05/2016).
- MALAGÓN-KURKA, María Margarita. « Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980 », dans *Revista de Estudios Sociales*, n° 31, Bogotá, Colombia : Diciembre 2008, pp. 16- 33.
- MALAGÓN LLANO, Sara. « Me he pasado toda la vida sumando ausencias », *Semana*, septiembre 7, 2016.
- MARTÍNEZ CUERVO, Erika. « José Alejandro Restrepo: Paso del Quindío II (1999) », Colección del Banco de la República, Bogotá. Disponible à [www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/jose-alejandro-restrepo/paso-del-quindio-2](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/jose-alejandro-restrepo/paso-del-quindio-2) (consulté le 10/09/2017).
- MAYA SIERRA, Tania Beatriz. « Nuevo Palacio de Justicia de Bogotá. La arquitectura como máscara » Disponible à [https://www.academia.edu/5949645/Nuevo\\_palacio\\_de\\_Justicia\\_de\\_Bogot%C3%A1.\\_La\\_arquitectura\\_como\\_m%C3%A1scara](https://www.academia.edu/5949645/Nuevo_palacio_de_Justicia_de_Bogot%C3%A1._La_arquitectura_como_m%C3%A1scara) (consulté le 28/11/2017).
- MEREWETHER, Charles. *Between the lines falls... The Art of Violence : Question of Representation in Contemporary Art*, 1990. Publié en deux parties comme *El arte de la*

*violencia : un asunto de representacion en el arte contemporaneo*, dans *Arte en Colombia*, N° 46 et N° 47, Bogotá : 1990-1991.

- MEREWETHER, Charles. « Naming Violence in the Work of Doris Salcedo », London : *Third Text*, N° 24, Autumn, 1993.
- MERLE Isabelle. « Les *Subaltern Studies* : Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, 2004/3, n° 56. Disponible à <https://www.cairn.info/revue-geneses-2004-3-page-131.htm#re19no19> (consulté le 23/04/2015).
- MONDZAIN, Marie-José. « Le corps face aux images », *Libération*, publié le 18/11/2015. Disponible à [http://www.liberation.fr/debats/2015/11/18/le-corps-face-aux-images\\_1414437](http://www.liberation.fr/debats/2015/11/18/le-corps-face-aux-images_1414437) (consulté le 18/12/2015).
- MURY, Cécile. « Le Bouton de nacre », *Télérama*, 28/10/2015.
- NANCY, Jean-Luc. « Le poids de notre histoire » publié le 17/11/2015). Disponible à <https://nicolasdutent.wordpress.com/2015/11/20/le-poids-de-notre-histoire/> (consulté le 17/11/2015).
- NANTEUIL, Matthieu de. « La política de lo visible; Arte y violencia de masas. Diálogo con Juan-Manuel Echavarría ». Disponible à [http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/colpaz/documents/Juan-Manuel\\_Echavarria-Entrevista.pdf](http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/colpaz/documents/Juan-Manuel_Echavarria-Entrevista.pdf) (consulté le 26/03/2017).
- NIÑO MURCIA, Carlos. « Arquitectura y estado: contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia, 1905-1960 », Dans *Cien años de arquitectura en Colombia, XVII Bienal de Arquitectura 2000*, Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1991.
- PANESSO, Fausto. « Beatriz González », *Revista Diners*, año XXV, N° 226, janvier 1989.
- PÉCAUT, Daniel. « De la banalité de la violence à la terreur : le cas colombien », *Cultures & Conflits*, 24-25, hiver 1996- printemps 1997. Consulté le 03 août 2017. Disponible à <http://conflits.revues.org/2169>. Traduction en anglais: « From the Banality of Violence to Real Terror: The Case of Colombia ». Dans Kees Koonings et Dirk Kruijt (Eds.), *Societies of Fear, the Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*, London, Zed Books, 1999.
- PÉREZ MORENO, Juan Diego. « El canto de la lira. Dos figuras de duelo a partir de Treno (canto fúnebre) », en *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia, Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2016, pp. 80-116.
- PERNETT Nicolás. « El río de la vida : El Magdalena en la obra de Gabriel García Márquez », *Revista Credencial*, publié en mars 2014, à <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-rio-de-la-vida-el-magdalena-en-la-obra-de-gabriel-garcia-marquez> (consulté le 15/02/2018).

- PETROVIĆ, Jelena. « Arachne's Web of Resistance », Excerpt of a lecture commissioned for the seminar *Europa Enterprise: On Commoning*, 16-17 September, 2017, Kadist Fondation, Program Collection, Prizren, Kosovo. Disponible à <http://kadist.org/arachne/> (consulté le 04/10/2017).
- PONCE DE LEÓN, Carolina. « Beatriz González in situ », dans *Beatriz González, una pintora de provincia*, Bogotá : Carlos Valencia Editores.
- RANCIÈRE, Jacques. « Le concept de l'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel* N°6, 1996.
- RESTREPO, José Alejandro. « Ver y representar », *Revista Humboldt*, núm. 126.
- REYES, Ana María. « Rupturas a miradas sensacionalistas: reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la violencia en Colombia », dans *Bocas de ceniza*, 1-8. cat. exp., Bogotá : Valenzuela y Klenner: arte contemporáneo, 1999.
- ROCA, José Ignacio. « El mar en la Plaza », *El Tiempo*, 12 de octubre de 1999.
- ROCA, José Ignacio. « Ausencia/Evidencia », dans *Entre líneas*, Santiago Olmo y Virginia Pérez Raton (dir.), Madrid : La Casa Encendida, Caja Madrid, 2002.
- ROCA, José Ignacio. « Ausencia / Evidencia : José Alejandro Restrepo, Oscar Muñoz, Teresa Margolles », *Columna de Arena*, n° 48, publié le 23/01/2003. Disponible à <http://www.universes-in-universe.de/columna/col48/col48.htm> (consulté le 12/12/2016).
- ROCA, José. « Ana Mendieta's, Nile Born, José Leonilson's, 34 with Scars and Doris Salcedo's Untitled », pp. 148–154, dans *Latin American and Caribbean Art*, New York : MoMA and El Museo del Barrio, exh. cat., 2004.
- ROCA, José. « Botánica Política : Usos de la ciencia, usos de la historia », *Columna de Arena* , n° 58, publié le 09/03/2004. Disponible à <http://universes-in-universe.de/columna/col58/index.htm#img4> (consulté le 12/12/2016).
- ROLDAN-ALZATE, Oscar. « La bandeja de Bolívar, Juan Manuel Echavarría », *Revista Arcadia*, 24/01/2014. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/la-bandeja-de-bolivar-juan-manuel-echavarria/35113> (consulté le 12/12/2016).
- ROUXEL, Mathilde. « L'Artiste comme archiviste : Walid Raad et l'Atlas Group », *Infusion, Revue artistique et culturelle*, publié le 02/02/2015 à <https://infusionrevue.wordpress.com/2015/02/02/lartiste-comme-archiviste-walid-raad-et-latlas-group/> (consulté le 13/01/2018).
- RUSH, Elizabeth. « Juan Manuel Echavarría and The War We Have Not Seen », *Frieze Magazine*, September 2014.
- RUBIANO, Elkin. « Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo: *Sumando ausencias* de Doris Salcedo », [esferapublica.org](http://esferapublica.org), publié le 31/10/2017. Disponible à

<http://esferapublica.org/nfblog/hacia-una-etnografia-digital-del-arte-contemporaneo-sumando-ausencias-doris-salcedo/> (consulté le 30/11/2017).

- SAEZ DE IBARRA, María Belén. « Auras anónimas, Beatriz González », *Revista Arcadia*, publié le 24/01/2014. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-auras-anonimas-beatriz-gonzalez/3513> (consulté le 26/08/2017).
- SALCEDO, Doris. « *Traces of Memory: art and remembrance in Colombia* », dans *Colombia Beyond Armed Actors : A Look at Civil Society*, ReVista: Harvard Review of Latin America, Vol. II, Number 3, published by The David Rockefeller Center for Latin America Studies, (spring 2003), p. 28-30.
- SANÍN Carolina. « Los vínculos », *Carolina Sanín habla de la relación entre su generación y los desastres del Palacio de Justicia y Armero*, *Revista Arcadia*, publié le 20/11/2015 à <https://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/columna-carolina-sanin-toma-del-palacio-justicia-armero-desubicaron-su-generacion/45031> (consulté le 17 mars 2015).
- SZEMIŃSKY, Jan. « La tradition orale comme source historique. *Le Livre II* du Ophir de España de Fernando de Montesinos », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, février 2006, Disponible à <https://www.cairn.info/publications-de-Szemin%C2%B4ski-Jan--27959.htm> (consulté le 03/03/2018).
- TRABA, Marta. « ¡Colombia es Pop ! », *La Prensa*, 1965.
- TRABA, Marta. « Beatriz González », *Revista Eco*, n° 169, Bogotá, Novembre 1974, pp. 65-73.
- TIBBLE, Christopher. « Proceso de paz : Flores para el acuerdo », *Revista Arcadia*, 2016/11/01.
- WILSON-GOLDIE, Kaelen. « Walid Raad : The Atlas Group Opens Its Archives », *Bidoun*, fall 2004.
- ZULUAGA, Pedro Adrián. « Réquiem NN: una película de aparecidos », *Pajarera del medio*, 03/09/2013. Disponible à <http://pajareradelmedio.blogspot.fr/2013/09/requiem-nn-una-pelicula-de-aparecidos.html> (consulté le 26/01/2016).

## **ARTICLES DE PRESSE ET PUBLICATIONS OFFICIELLES**

- ACNUR, « Tendencias Globales 2015 » (auteur non identifié), publié le 20 juin 2016, p. 30. Disponible à <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2016/10627.pdf> (consulté le 27/07/2016).

- ARIAS TRUJILLO, Ricardo. « El exterminio de la UP », 14/08/2008, *El Espectador*, Colombia. Disponible à <http://www.elespectador.com/columna-el-exterminio-de-up> (consulté le 27/07/2016).
- AUGLIERE, Bethany. « *Deadly Lahars from Nevado El Ruiz* », Colombia : November 13, 1985, *United States Geological Survey*, 30/09/1999.
- BERNAL, Isabella. « Los niños perdidos de Armero », *Las 2 Orillas*, publié le 08/11/2014. Disponible à <http://www.las2orillas.co/los-ninos-perdidos-de-armero/> (consulté le 27/07/2016).
- BUCCIANI-BARAKAT, Liliane. « Il était une fois un 12 juillet 2006 à Beyrouth... », *Hérodote. Revue de géographie et de géopolitique, Proche-Orient, géopolitique de la crise*, 2007/1, n° 124, Éditions La Découverte, 2007. Disponible à <https://www.cairn.info/revue-herodote-2007-1-page-39.htm> (consulté le 25/07/2017).
- BUILES, Camila. Entrevista con Daniel Feierstein : « Hasta que el Estado no aclare sus nexos con el paramilitarismo el genocidio en Colombia va a continuar », publié le 04/05/2017. Disponible à <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/hasta-que-el-estado-no-aclare-sus-nexos-con-el-paramilitarismo-el-genocidio-en-colombia-va-continuar-articulo-692264> (consulté le 25/07/2017).
- CASTAÑO, Andrés. « Sonidos del 9 de abril » (archive radiophonique, textes et images du Bogotazo en 1948). Disponible à <http://conmemoracionbogotazo.blogspot.fr/> et à <https://vimeo.com/77078960> (consulté le 14/10/2017).
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), (auteur non identifié). « Hasta encontrarlos, el drama de la desaparición forzada en Colombia », Rapport de novembre 2016. Téléchargement disponible à <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/hasta-encontrarlos/> (consulté 01/08/2016).
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), « Granada. Memorias de guerra, resistencia y reconstrucción », (Coordinación editorial : Tatiana Peláez Acevedo), Rapport publié le 04/11/2016, Bogotá : Centro Nacional de Memoria Histórica, novembre de 2016. Disponible à <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/informes/informes-2016/granada> (consulté le 20/02/2018).
- « Colombia es el segundo país con más desplazados internos », Rédaction, *El Espectador*, 17/06/2015, <http://www.elespectador.com/noticias/elmundo/colombia-el-segundo-pais-mas-desplazados-internos-articulo-566944> (consulté le 21/08/2016).
- « Colombie. Vingt-six ans après, la CPI saisie pour les disparus du Palais de justice », Rédaction, *Courrier international*, Paris, Publié le 02/02/2012. Disponible à <http://www.courrierinternational.com/breve/2012/02/02/vingt-six-ans-apres-la-cpi-saisie-pour-les-disparus-du-palais-de-justice> (consulté le 21/08/2016).
- DÍAS PALMA, Edwin. « Del blanco del algodón, el gris de las cenizas al negro del futuro », 05/12/2009. Disponible à <http://lalupaopinion.blogspot.fr/2009/12/reportaje-especial-del-blanco-del.html#more> (consulté le 21/08/2015).



- FAJARDO FAJARDO, Carlos. « Colombia : los ochenta, la década del miedo », *Le Monde diplomatique*, 12/12/2013.
- GUERRERO, Diego. « La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados », *El Tiempo*, 4/07/2007.
- « “Godfather” of Colombian Army Intelligence Acquitted in Palace of Justice Case », (auteur non identifié), *National Security Archive Electronic Briefing Book No. 368*, December 16, 2011. Disponible à <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB368/> (consulté le 10/12/2015).
- KAPKIN, Sara. « Colombia tiene más desaparecidos que todas las dictaduras del Cono sur », 22/11/2016, *¡Pacifista !*. Disponible à <http://pacifista.co/colombia-tiene-mas-desaparecidos-que-todas-las-dictaduras-del-cono-sur/>, (consulté le 12/12/2016).
- MERA, Alda. « Si no se siente feliz con su vida, lea esta historia sobre Armero » *El País*, 12/11/2015. Disponible à <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/si-siente-feliz-con-su-vida-lea-esta-historia-sobre-armero> (consulté le 12/08/2016).
- MOJICA CORZO, Jairo. « Armero : cuatro tragedias en el mismo sitio en los últimos 900 años », dans *pulzo.com*. Disponible à <http://www.pulzo.com/opinion/armero-cuatro-tragedias-en-el-mismo-sitio-en-los-ultimos-900-anos/412476> (consulté le 26/03/2015).
- OROZCO TASCÓN, Cecilia (entretien de), avec GONZALEZ, Francisco. « El Estado tiene responsabilidad en la tragedia de Armero », *El Espectador*, 05/11/2015. Disponible à <http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/el-estado-tiene-responsabilidad-tragedia-de-armero-articulo-597771> (consulté le 26/06/2015).
- OSPINA, Lucas. « Juzgar a Belisario Betancur, juzgar a un presidente », 02/02/2012, *La silla vacía*. Disponible à <http://lasillavacia.com/elblogueo/lospina/31091/juzgar-belisario-betancur-juzgar-un-presidente> (consulté le 26/06/2015).
- PINEDA TERAN, Bernardo José. « La masacre de las bananeras, 88 años de impunidad », publié le 06/12/2016. Disponible à <https://www.las2orillas.co/la-masacre-las-bananeras-88-anos-impunidad-2/> (consulté le 26/06/2016).
- REDIKER, Marcus. « La piraterie souffre de ses légendes et de ses représentations, Marcus Rediker, historien », par Gilles Heuré, *Télérama*, 30/05/2017. Disponible à <http://www.telerama.fr/livre/la-piraterie-souffre-de-ses-legendes-et-de-ses-representations-marcus-rediker-historien,158708.php> (consulté le 07/08/2017).
- REDIKER, Marcus. « Je me suis intéressé aux pirates et aux marins parce qu’ils étaient pauvres », entretien par Virginie Bloch-Lainé, *Libération*, 04/08/2017. Disponible à <http://www.liberation.fr/auteur/12793-virginie-bloch-laine> (consulté le 07/08/2017).
- SALAMANCA, Daniel. Entretien avec Francisco GONZÁLEZ, « Armero, l’építaphe de la ville blanche », *Revista Arcadia*, 23/10/2015. Disponible à <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/reportaje/articulo/francisco-gonzalez-recuerda-30-anos-tragedia-armero/44628> (consulté le 26/02/2015).

- TORO, Juan José. « Así fue el paro de 1977, el más grande (y violento) de la historia de Colombia », En *ABC*, Memorabilia, Recomendados, 16/03/2016.
- URIBE, María Victoria ; VASQUEZ, Teófilo. « Enterrar y Callar. Las Masacres en Colombia : 1980-1993 », *Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos*, Fundación Terre des Hommes, Santa Fe de Bogotá, D. C. : 1995.
- VALENCIA GUTIÉRREZ, Alberto, « Memoria y Violencia. A los cincuenta años de "La Violencia en Colombia" de monseñor Guzmán et al », Universidad del Valle, 10/10/12, à <http://sociedadyeconomia.univalle.edu.co/index.php/sye/article/view/1764/html> (consulté le 30/09/2017).
- VARGAS, Pedro Miguel. « Reconocer a víctimas es clave para la paz : Camilo Azcárate », *El Tiempo*, 26/06/2014, <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/analisis-del-conflicto-armado-colombiano-y-las-victimas-por-camilo-azcarate/14175493> (consulté le 26/06/2017).
- « Armero, una herida que no cicatriza » (auteur non identifié), *El Pais*, Colombia, publié en novembre 2015. Disponible à [www.elpais.com.co/elpais/especiales/tragedia-de-armero/](http://www.elpais.com.co/elpais/especiales/tragedia-de-armero/) (consulté le 27/07/2016).
- Redacción *El Tiempo*. « La historia de la Casa Arana en Perú : El álbum de Arana, las fotos para esconder el abuso a indígenas del Putumayo », *El Tiempo*, publié le 27/10/2014. Disponible à <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14748437> (consulté le 15/12/2016).

## **FILMOGRAPHIE**

- *Alirio González: Voz Andaquí*. (Escuela Audiovisual Infantil en Belén de los Andaquíes), (Parte 1). Voir la chaîne *¡El Pacifista !*, publié le 16/02/2015. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=J11aXbFeh-8> et aussi *Alirio González: Voz Andaquí* (Parte 2), publié le 18/02/2015, à <https://www.youtube.com/watch?v=jtv0d8-RDUQ&t=274s> (consultés le 25/09/2017).
- *Beatriz González ¿Por qué llora si ya reí?*, directeur : Diego García-Moreno, Bogotá : Lamaraca Producciones, 2010.
- Francois Bucher (videos), *La nuit de l'homme*, (La noche del hombre), 81 min. ; *La duración del presente*, *El hombre que desapareció* (The Man Who Disappeared), 27 min. ; *Tótems de acceso fractal* (Fractal Access Totems), 40 min. Chaîne de l'artiste à <https://vimeo.com/user12121169> (consulté le 19/03/2018).
- *Cesó la horrible noche*, directeur : Ricardo Restrepo, Colombia : Pathos Audiovisual, 2014, 22 min. Disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=UWrcAiLsX9Y> (consulté le 10/03/2017).

- *El Palacio de Justicia*, directeur : Mauricio Acosta, production : History Chanel, Latin America LLC, Mazdoc Documentaries Colombia SAS, 2011, 46 min.
- *El valle sin sombras*, directeur : Rubén Mendoza, Día Fragma Fábrica de Películas, Colombia: 2015, 97 min.
- *Hagamos Memoria : Los desaparecidos del Palacio de Justicia. 28 años despues*, réalisateur Oscar Bustos, Canal Capital, Colombia : 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=FqmnJF10f8E> (consulté le 01/02/2015).
- *La Ruta Pacífica de las Mujeres ganadora del Premio Nacional Paz 2014*, Youtube, publié le 19/11/2014 à <https://www.youtube.com/watch?v=vmDUrBSZrG0> (consulté le 21/09/2017).
- *Tejedoras de Mampuján, ganadoras del Premio Nacional de Paz 2015*, réalisé par Margarita Martínez, vidéo publié dans Youtube le 19/11/2015 à <https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk> (consulté le 21/09/2017).
- *Los armeritas no solo lloran a sus muertos, tambien lloran a sus vivos*, Emission TV « Pregunta Yamid : Tras el horror : los niños perdidos de Armero », *Especial - Segunda entrega*, Colombia : 12/11/2015.
- *Nostalgie de la lumière* (Nostalgia de la luz), Patricio Guzmán, Pyramide Distribution, France, Allemagne, Chili, Espagne : 2010, 90 min.
- *Le Bouton de nacre* (El botón de nácar), Patricio Guzmán, Pyramide Distribution, France, Chili, Espagne : 2015, 82 min.
- *Requiem NN*, Juan Manuel Echavarría, Producida por Lulo Films y Fundación Puntos de Encuentro, Colombia/ Canada : 2013, 67 min.

## **EMISSIONS RADIO**

- *La Fabrique de l'Histoire*, Emmanuel Laurentin, France Culture, France.
- *La historia del mundo*, Diana Uribe, Caracol, Colombia.
- *Especial de Diana Uribe*, Diana Uribe, W Radio, Colombia.

## **TWITTERS ET LIENS FACEBOOK**

- #AccionesPorElAcuerdo
- #Carolina Caycedo (Artiste)
- #CentroMemoriaH : [centrodememoriahistorica.gov.co](http://centrodememoriahistorica.gov.co)
- #El Malpensante
- #ElPacifista. Facebook: [www.facebook.com/pacifistacol](http://www.facebook.com/pacifistacol)

- #El País
- #Esfera Pública
- #El Espectador
- #Flora ars+natura
- #La Silla Vacía : lasillavacia.com
- #Le Monde
- #Le Monde Diplomatique Colombie @mdiplo
- #Lorena Hoyos (Journaliste colombienne, corresponsal à TeleSUR en Colombie)
- #Nelson Vallejo-Gomez (Philosophe franco-colombien)
- #RevistaArcadia
- #Revista Semana
- #Rutas del conflicto
- #The Guardian
- #Salón del nunca más (Musée de la mémoire à Granada)  
<https://www.facebook.com/salondelnuncamas/>
- #Verdad Abierta, #RecomendadoVA (Proyecto de investigación periodística que devela la verdad sobre el conflicto armado en Colombia)

## INDEX DES NOTIONS

### A

*Acciones para el Acuerdo*  
Actions pour l'Accord, 248, 251, 259  
Accord de Paix, 2, 3, 11, 30, 67, 95, 248, 249, 250, 258, 259, 262, 263, 264, 423, 449, 452, 455  
acte de commémoration, 446  
acte de mémoire, 245, 420  
*Acciones de duelo*  
Acciones de duelo, Doris Salcedo, 243, 247, 250, 261, 359, 443  
amnésique, amnésiques, 9, 12, 61, 62, 63, 247, 272, 296, 297, 301, 319, 408  
anachronique  
image anachronique, 298  
temps anachronique, 16, 294, 297, 300  
Annales  
École des Annales, 22, 138, 388  
anonymes  
NN, *Nomen Nacio*, 154, 199, 202, 235, 256, 268, 269, 403, 404  
anthropologie, 4, 29, 47, 135, 150, 204, 330  
anthropologues, 289, 296, 422  
appareil de vision, 358  
apparition  
apparitions, 203, 209, 288  
apparition des images, 381  
apparitions faibles, 373  
apparitions fantomatiques, 373, 386  
apparitions instantanées, 408  
apparitions magiques, 373  
archéologie, 28, 172, 271, 289, 391, 402  
archivage, 23, 329, 423  
archive, 12, 24, 29, 60, 77, 101, 167, 168, 199, 227, 229, 241, 242, 276, 277, 278, 282, 287, 288, 292, 304, 307, 309, 319, 322, 323, 324, 325, 327, 330, 336, 338, 343, 346, 348, 351, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 366, 367, 387, 432, 441, 454  
archive enfuie, 315  
archive photographique, 318, 336, 359, 364  
archives historiques, 159, 354, 357  
Armero, 8, 11, 28, 34, 35, 40, 42, 44, 61, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 121, 122, 210, 219, 276, 400, 451  
catastrophe d'Armero, 5, 10, 13, 20, 82, 83, 88, 108, 116, 120, 401  
tragédie d'armero, 28, 70, 89, 91, 120  
Arrubla  
Galeries Marchandes, 11, 253, 254, 354  
artistes, 1, 2, 3, 5, 9, 10, 14, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 46, 47, 49, 64, 127, 128, 129, 130, 132, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 165, 166, 172, 177, 183, 184, 198, 205, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 230, 235, 237, 248, 256, 259, 262, 264, 271, 272, 273, 277, 278, 285, 287, 289, 290, 298, 300, 315, 316, 318, 319, 320, 322, 323, 331, 334, 336, 343, 344, 347, 348, 353, 354, 355, 366, 367, 383, 423, 425, 451, 452, 454

artistes colombiens, 14, 17, 28, 130, 135, 140, 144, 146, 147, 157, 214, 230, 278, 290, 315, 353, 355, 367, 423  
artistes libanais, 17, 29, 291, 315, 318, 322, 323, 336, 343, 348, 354, 366  
artistes-historiens  
artistes historiens, 5, 16, 17, 21, 136, 157, 219, 255, 276, 315  
assassinat  
assassinats, 6, 23, 27, 35, 119, 140, 142, 155, 200, 232, 235, 258, 264, 266, 272, 347, 353, 423, 425, 431, 441, 442, 443, 445  
assassinats politiques, 38, 233  
*Atlas Mnemosyne*  
voir Warburg, Aby, 134, 135, 137  
autobiographie  
autobiographique, 326, 421  
auto-ethnographie, 48  
autonomie, 13, 30, 87, 128, 129, 205, 433  
gouvernabilité, 30, 444, 450

### B

bâtiment, 7, 8, 9, 59, 60, 84, 86, 88, 113, 121, 130, 145, 179, 184, 209, 222, 223, 226, 228, 233, 242, 245, 246, 372  
bâtiments détruits, 295, 296, 375  
biographie, 22, 45, 46, 50, 69, 137, 139, 270, 292, 303, 326, 439  
bipartisme, 139, 140, 141, 347  
bipartisme politique, 22  
blancs de l'histoire, 345  
blessure  
blesures, 21, 247, 271  
blessures, 5, 10, 142, 404, 407, 448, 452  
*Bogotazo*  
Época de La Violencia, 11, 68, 222, 223, 224, 226, 238, 354, 355, 385, 462  
bribes de mémoire, 367  
*bullerengue*  
bullerengues, 404, 419, 420, 430

### C

Caquetá, 403, 424, 434, 435  
Casa del Florero, 229  
catastrophe, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 20, 27, 40, 43, 65, 74, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 108, 116, 120, 121, 128, 238, 239, 255, 276, 295, 297, 301, 386, 392, 394, 401, 413, 438, 443, 454  
catastrophe d'Armenia, 13, 40  
Centre de la Mémoire de Granada, 443  
chroniques, 99, 100, 102, 122, 138, 139, 159, 195  
chroniqueurs, 21, 30, 103, 138, 154, 453  
*Chronographie*, 378  
*chronophotographie*  
voir Marey, Étienne-Jules, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 386, 387  
*chronotope*  
voir Bakhtine, Mikhaïl, 3, 14, 387, 388

Colombie, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 46, 47, 49, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 63, 65, 66, 67, 68, 113, 117, 130, 174, 180, 183, 189, 233, 258, 347, 348, 354, 414, 420, 422, 424, 426, 427, 442, 443  
 colonie, 21, 68, 124  
 commémoration, 24, 44, 48, 111, 243, 245, 247, 253, 273, 421, 422, 442  
 conflit, 2, 3, 5, 7, 15, 17, 18, 22, 26, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 46, 54, 65, 68, 71, 87, 89, 117, 119, 130, 132, 139, 141, 142, 154, 230, 259, 260, 263, 264, 266, 267, 272, 274, 315, 318, 323, 327, 341, 353, 355, 400, 403, 408, 420, 422, 424, 426, 435, 439, 441, 449, 451, 452, 455  
*postconflit*, 354  
 conflit armé, 36, 236, 258, 261, 408, 423, 424  
 conflit social, 22, 422  
 construction de la mémoire, 63, 98, 220, 249, 271, 274, 277, 292, 318, 322, 346, 354, 423, 424, 430, 442, 452, 455  
*continuum intelligible*  
 voir Virilio, Paul, 339  
 corps des disparus, 391  
 corps souffrant, 433  
 Cour Constitutionnelle, 7, 18, 226, 246  
 Cour Suprême, 9, 59, 121, 227, 228, 230, 246, 258, 431  
 crise de la dimension physique  
 voir Elio Grazioli, 339, 361

## D

*déchronologisante*, 14  
 décimé, 8, 118, 390, 436  
 dénonciation  
 dénoncer, 353, 434  
 déplacées, 11, 130, 284, 323, 423, 426, 427  
 désastre  
 désastres, 1, 13, 41, 42, 44, 59, 68, 73, 89, 99, 104, 109, 288, 295, 365, 386, 399, 448  
 désastres de la guerre, 448  
 désastreuse  
 désastreux, 58, 151  
 désordre, 62, 64  
 désordre débordant, 42, 154, 266  
 désordre démesuré, 21  
 dessaisissement, 373  
 destruction  
 destructions, 29, 214, 279, 290, 295, 305, 336, 359, 425, 443  
 détails, 17, 29, 42, 104, 136, 139, 151, 180, 186, 199, 211, 214, 241, 269, 296, 307, 321, 348, 351, 366, 372  
 détenus-disparus, 66  
 déterritorialisation, 10, 39, 70, 406, 449  
 déterritorialisation des images, 135  
 détruire, 19, 107, 129, 132, 314  
 détruire les maisons, 41, 224  
 devoir de mémoire, 36  
 dialogues de paix, 442  
 diaspora, 2, 3, 17, 37, 316, 318, 354  
 discontinuité  
 discontinuités, discontinu, 286, 287, 288, 339, 361, 382  
 discontinuités poétiques, 136

disparition, 66, 70  
 disparition forcée, 5, 6, 7, 8, 53, 92, 93, 94, 95, 400, 403  
 disparus, 8, 9, 77, 78, 80, 83, 95, 105, 113, 210, 217, 219, 229, 230, 235, 242, 246, 265, 266, 268, 270, 347, 357, 391, 401, 404, 405, 409, 415, 416, 445, 446, 447  
 disparus anonymes, 5, 218  
 disparus de la dictature, 401  
 disparus du conflit colombien, 3, 130, 403  
 disparus du coup d'État, 401  
 disparus du Palais de Justice, 8, 9, 20, 40, 257, 422  
 disparus en Méditerranée, 412  
 division opérationnelle  
 voir operational divide  
 voir Krauss, Rosalind, 349, 351  
 Droits de l'Homme, 22, 66, 111, 218, 422, 423, 428, 448

## E

EAI  
 Escuela Audiovisual Infantil, École Audiovisuelle pour Enfants, 424, 435, 436, 438, 439, 440, 455  
 éclaireurs, 17, 355  
 éclaireurs de l'Histoire, 14  
 écriture, 1, 3, 4, 13, 29, 30, 42  
 écriture de l'histoire, 4, 29, 30, 71, 81, 132, 136, 157, 168, 217, 219, 235, 300, 303, 304, 315, 330, 336, 355, 366, 414, 433  
 écriture de la thèse, 40  
*Écriture du désastre*, 59  
 effacement, 29, 66, 214, 215, 268, 297, 365, 409  
 effacement de la mémoire, 5, 236, 295  
 effacement des archives, 288  
 effacement des images, 370, 394  
 effacement des marques, 369  
 effacement des souvenirs, 373  
 effacement des traces, 268, 279, 369  
 effacer, 82, 96, 214  
 effacer la catastrophe, 80  
 effacer la mémoire, 53, 229  
 effacer les immeubles, 314  
 effacer les preuves, 8, 11  
 effacer les souvenirs, 371  
 effacer les traces, 9, 98, 155, 209, 227, 318, 400, 401, 412  
 effacer les victimes, 248  
*eikōn*  
 ce qu'on voit, 368, 369, 370  
 embrayeurs  
*shifters*, 14, 15, 146, 313, 338  
 émerger, 1, 18, 30, 70, 250, 253, 266, 307, 316, 364, 372, 423, 425, 427, 429, 449  
 faire émerger, 1, 117, 357, 402, 421, 439, 451  
 empreinte, 137, 368, 373, 380, 386, 449  
 encyclopédie chinoise  
 voir Borges, 329  
 encyclopédie de l'horreur, 269  
 encyclopédies de géographie, 162  
 encyclopédique, 23, 149  
 enfants disparus, 11, 20, 70, 77, 78, 79, 82, 87, 120, 433  
 enfui  
 enfuie, enfuis, 97  
 enlèvement

kidnapping, 23, 26, 66, 119, 216, 256, 292, 312, 429  
éphémère, 295, 308, 313, 337, 407  
éphémères, 27, 195, 216, 284, 300, 305, 308, 313, 359, 411, 415  
éruption, 10, 34, 35, 40, 41, 67, 73, 74, 88, 89, 99, 100, 103, 104, 108, 122, 400, 401  
espace grammatical, 313  
étouffé, 108, 247  
étouffer, 30, 420  
études culturelles, 49  
Expédition Botanique, 158, 159, 163, 165  
extraction  
  extractions, 217, 308

## F

faible intensité, 367  
faire histoire, 452  
faire mémoire, 359, 420  
*faire œuvre*, 1, 359  
familles de disparus, 8, 9, 112, 116, 230, 249, 256, 258, 268, 271, 422  
fantomatique  
  fantomatiques, 320, 357  
faux positifs  
  falsos positivos, 9, 400  
fiction, 20, 24, 29, 67, 70, 71, 72, 100, 101, 116, 149, 238, 278, 283, 316, 319, 322, 324, 325, 327, 328, 331, 336, 338, 343, 348, 357, 390  
  science-fiction, 56  
fictionnel, 69  
fragmentaire, 18, 109, 416  
fragmentaires  
  récits fragmentaires, 63, 69  
  traces fragmentaires, 72  
fragmentation, 213, 253, 294, 296, 297, 339  
fragments, 1, 15, 49, 70, 99, 137, 213, 288, 391  
fragments d'image, 333  
fragments d'os, 401  
fragments de l'Histoire, 21, 121, 219, 271, 451, 453  
fragments de la réalité, 451  
fragments de mémoire, 29, 64, 209, 219, 278, 372, 407, 410  
fragments de meubles, 361  
fragments de murs, 300, 309  
fragments de ville, 213, 214  
fragments du passé, 137  
*fragments* du récit, 67  
fuite des archives, 5, 10, 11, 353, 354

## G

génocide, 34, 35, 38, 105, 124, 389, 390, 402  
grammaire, 159  
grammaire de l'Histoire, 154  
Grève Nationale, 94, 117, 433  
guérilla  
  guerrillas, 37

## H

héros, 22, 57, 102, 138, 139, 179, 182, 189, 241  
Histoire, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 58, 60,

63, 69, 70, 73, 80, 89, 97, 99, 102, 104, 105, 106, 107, 116, 120, 127, 128, 131, 134, 136, 138, 140, 146, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 161, 162, 178, 191, 204, 205, 208, 217, 220, 237, 238, 255, 256, 265, 268, 271, 296, 297, 298, 299, 316, 319, 323, 326, 331, 332, 333, 340, 343, 345, 386, 387, 389, 391, 401, 402, 416, 421, 433, 436, 449, 451, 453, 455, 458  
faire histoire, 134, 354, 364, 416, 417, 454  
grammaire de l'Histoire, 154  
histoire manquante, 274  
repères historiques, 122  
histoire orale, 102  
historicisation, 429, 449  
historiciser, 417  
historicisme, 15, 388  
historiciste, 222, 300  
historicité, 98, 135, 155  
historiens, 16, 21, 30, 32, 48, 63, 67, 69, 70, 71, 72, 102, 116, 117, 138, 139, 144, 150, 151, 154, 155, 245, 299, 319, 336, 354, 401, 416, 417, 420, 422, 438, 454  
historiographie, 21, 24, 25, 27, 29, 49, 102, 138, 139, 149, 156, 198, 247, 276, 278, 287, 288, 318, 322, 323, 330  
holocauste, 67, 81, 87, 111, 352

## I

iconicité, 349, 356  
iconographie, 181, 182, 185, 189, 269  
iconographie universelle, 181  
iconographique, 172  
iconologie warburgienne, 17, 136  
iconophile, 132  
image  
  image numérique, 340  
images, 12, 14, 16, 17, 20, 29, 41, 43, 45, 47, 51, 61, 62, 89, 90, 91, 95, 104, 120, 128, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 145, 159, 160, 167, 170, 181, 183, 188, 196, 204, 205, 206, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 235, 239, 242, 248, 281, 282, 284, 297, 298, 301, 308, 309, 312, 316, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 348, 349, 350, 356, 357, 358, 359, 361, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 386, 393, 394, 396, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 438, 448  
image des disparus, 408  
images  
  circulation des images, 132, 187, 340, 367, 394  
  déterritorialisation des images, 135  
  images manquantes, 157, 365  
  *images*, voir Mitchel, W.J.T., 349  
images d'archives, 373  
images du passé, 28, 334  
images fantomatiques, 358  
images latentes  
  image latente, 29, 155, 219, 312, 316, 319, 331, 332, 334, 335  
images mémorielles, 373  
imagination, 45, 72, 75, 136, 172, 206, 282, 328, 329, 337, 357, 360, 365, 367, 368, 370, 396  
immanence, 380  
imperceptible, 53, 339, 341, 373, 375

impunité, 2, 8, 23, 24, 35, 66, 93, 95, 111, 119, 200,  
204, 230, 256, 258, 264, 272, 274, 423, 434  
*index*  
indiciel, 147, 452  
  formes indicielles, 148  
  langage indiciel, 147  
  signes indiciels, 146  
  traces indicielles, 146  
indiens disparus, 105  
information  
  informations, 12, 22, 35, 68, 93, 112, 176, 218, 273,  
  300, 324, 339, 340, 341, 347, 353, 360, 397,  
  422, 424, 432  
*inquiétante étrangeté*  
  voir Freud, 284  
invisible, 72, 157, 252, 268, 285, 301, 320, 334, 365,  
405, 406, 433  
invisibles, 2, 39, 47, 66, 127, 147, 154, 204, 277, 284,  
287, 299, 406, 449

## J

justice, 7, 8, 20, 26, 34, 59, 65, 77, 87, 92, 108, 109,  
110, 114, 116, 119, 206, 229, 233, 235, 258, 272,  
346, 351, 407, 421, 422, 423, 431, 433, 453

## K

*kitsch*  
  cursi, 59, 180, 181, 192

## L

l'Ambassade de la République Dominicaine  
  prise de, 19, 37, 87, 130  
lacunes, 16, 46, 69, 121, 176, 336, 345, 357  
lacunes de l'histoire, 1  
lambeaux, 88, 122, 149, 364  
latence, 6, 29, 48, 207, 267, 269, 312, 319, 320, 334,  
375  
*Ley de Justicia y Paz*  
  Loi de Justice et Paix, 423  
libéraux et des conservateurs  
  liberales y conservadores, 11, 22, 140, 347  
lieu de commémoration, 97, 421, 446  
lieu de mémoire, 27, 85, 404, 421  
littérature, 4, 15, 68, 122, 124, 136, 161, 292, 298,  
370, 387, 390, 395, 406, 448, 449  
littérature mineure, 448  
lutte, 8, 37, 53, 55, 66, 71, 93, 119, 130, 149, 152, 208,  
239, 256, 271, 279, 421, 442  
lutte contre l'oubli, 323  
lutte contre la subversion, 272  
lutte contre le narcotrafic, 149  
lutte révolutionnaire, 152  
luttés, 48, 117, 253  
luttés indépendantistes, 253

## M

massacre de Mampuján, 424, 426, 427, 428, 431, 432,  
434, 454, 463  
manquant  
  espace manquant, 312  
  morceau manquant, 312

manuels d'histoire  
  livres d'histoire, 22, 24, 25, 26, 28, 46, 63, 69, 127,  
  149, 163, 189, 299, 315, 454

massacre de Bojayá  
  Bojayá, 420  
matérialiser, 335, 366, 449  
matériel documentaire, 35  
médiats, 13, 18, 20, 22, 26, 41, 42, 56, 62, 73, 77, 88, 89,  
90, 110, 127, 149, 177, 183, 228, 233, 234, 247,  
256, 259, 260, 261, 264, 292, 340, 352, 356, 366,  
367, 422, 425, 438, 439  
mémoire, 1, 3, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 27,  
28, 30, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 45, 46, 48, 61, 63, 64,  
65, 66, 70, 148, 176, 202, 204, 215  
  construction de la mémoire, 418, 422  
  construction de la mémoire historique, 420  
  mémoire historique, 448  
  mémoires, 67, 68, 69, 70, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 97,  
  354, 357, 359, 360, 365, 366, 369, 370, 371,  
  373, 377, 379, 380, 382, 389, 390, 394, 396,  
  397, 401, 403, 407, 408, 411, 412, 414, 421,  
  423, 424  
  mémoire autobiographique, 390  
  mémoire collective, 9, 18, 24, 25, 47, 127, 132, 218,  
  254, 272, 286, 287, 293, 367, 390, 408, 421, 429,  
  433, 436, 440, 446, 453  
  mémoire de l'eau, 390, 393, 408  
  mémoire de la guerre, 48, 198, 264, 292, 315, 403, 424,  
  432  
  mémoire des habitants, 82  
  mémoire des lieux, 83  
  mémoire des survivants, 86  
  mémoire du lieu, 375  
  mémoire écrite, 23, 423  
  mémoire enfuie, 407  
  mémoire envolée, 394  
  mémoire évaporée, 394  
  mémoire historique, 4, 23, 35, 44, 48, 69, 98, 116, 196,  
  264, 274, 327, 354, 422, 453  
  mémoire individuelle, 35  
  mémoire intime, 359  
  mémoire latente, 359  
  mémoire officielle, 63  
  mémoire personnelle, 199, 214  
  mémoire plurielle, 218  
  mémoire politique, 49, 63, 421  
  mémoire simulée, 70  
  mémoire stagnante, 409  
  mémoire virtuelle, 63  
  mémoires agonistes  
  *voir* Acevedo Arango, Óscar Fernando, 423  
  mémoires artistiques, 48  
  *mémoires honteuses*, 48  
  mémoires latentes, 44  
  mémoires mineures, 48, 121  
  *mémoires réservées*, 48  
  mémoires subalternes  
  *voir* Acevedo Arango, Óscar Fernando, 48, 121,  
  326, 421, 451  
  *mémoires terrorisées*, 48  
  mères de disparus, 446  
métaphore, 12, 82, 103, 120, 235, 253, 296, 312, 313,  
368, 386, 387, 400, 434, 453  
métonymique, 372, 451  
micro-histoire, 15, 72



micro storia, 309  
*microhistorique*. Voir Ginzburg, Carlo  
militaires, 8, 9, 18, 37, 39, 55, 58, 59, 60, 65, 66, 87,  
110, 113, 119, 228, 229, 230, 232, 234, 242, 258,  
341, 400, 402, 426, 431, 433  
monument aux disparus, 446  
morceaux manquants, 308  
mouvement anadyomène, 333  
musée de la Mémoire, 76, 98, 121, 420, 424  
Musée de la Mémoire et des Catastrophes Naturelles,  
98  
mythe d'Arachné, 432

## N

narcotrafic, 2, 11, 21, 38, 88, 117, 122, 149, 209, 210,  
211, 212, 213, 232, 253, 256, 272, 347, 354, 400  
narcotrafiquants, 39, 58, 119, 233  
narration, 4, 9, 15, 17, 24, 69, 106, 127, 200, 285, 325,  
328, 344, 346, 349, 351, 354, 357, 358, 387, 388,  
406, 429, 438, 453  
échec de la narration, 346  
élaboration de la narration, 347  
retisser la narration, 20  
narration anthropologique, 69  
narration critique de l'histoire, 177  
narration du tiers monde, 181  
narration fictionnelle, 17  
narration fonctionnalisée, 69  
narration historique, 21, 26, 72, 176  
narration hybride, 71  
narration littéraire, 15  
narration logique, 20  
narrations, 277  
narrations individuelles, 288  
narrativité, 69, 200, 316, 352

## O

officiellement, 7, 35, 36, 53, 78, 82, 224  
officiels  
chiffres officiels, 53  
discours officiels, 136  
documents officiels, 11, 63  
manuels officiels, 69  
mécanismes officiels, 422  
récits officiels, 34, 69, 168, 289  
Omaira, 7, 20, 40, 53, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 120  
ONG *Justicia y Paz*, 22, 422, 423  
opération critique. Voir Atlas Group, Voir Atlas Group  
oubli, 1, 5, 12, 15, 17, 21, 29, 39, 46, 56, 61, 89, 90, 96,  
98, 99, 103, 120, 150, 155, 190, 196, 208, 261, 264,  
267, 271, 272, 273, 289, 323, 328, 353, 369, 371,  
402, 430  
programmés pour l'oubli, 123  
tomber dans l'oubli, 287  
oubli institutionnel, 315  
oublier, 40, 89, 90, 110, 158, 297, 408, 448  
oublis, 345

## P

page blanche, 1  
paix, 38, 44, 87, 111, 139, 309, 352, 355, 438, 443, 444  
construction de la paix, 436

Prix National de la Paix, 424, 431, 432  
Processus de Paix, 426, 443, 449  
signer la paix, 11  
Palais de Justice, 227  
Palais de Justice, 8, 9, 254, 354  
catastrophe du Palais de Justice, 8, 81, 91  
tragédie du Palais de Justice, 10, 120  
paramilitaires, 2, 7, 55, 58, 84, 95, 118, 119, 149, 199,  
211, 233, 264, 272, 291, 420, 423, 425, 426, 429,  
430, 431, 432, 441, 448  
parc de la mémoire, 84  
perte de mémoire, 19  
petite histoire, 28, 29, 127, 130, 140, 296  
petites histoires, 63, 136, 139, 147, 288, 289, 325, 439  
peuple, 13, 51, 53, 68, 102, 125, 190, 194, 230, 315,  
336, 390, 404, 406, 414, 429, 438, 452  
*phantasma*, 369  
phénomène d'apparition, 349, 356  
photographie  
photographiques, 8, 16, 26, 78, 84, 140, 141, 142,  
147, 148, 168, 174, 175, 176, 181, 183, 207,  
209, 216, 253, 273, 278, 284, 290, 308, 310,  
312, 318, 320, 321, 322, 331, 333, 344, 356,  
357, 360, 362, 363, 364, 365, 371, 372, 374,  
375, 381, 385, 386, 387, 394, 447, 462  
photographie originale, 331  
*picture*  
voir Mitchel, W.J.T., 349, 356  
pixel, 338, 339, 342, 361  
Place de Mai  
mères, grand mères, 8, 66  
plasticité, 1, 3, 205, 277, 278, 305, 354, 391  
plastiques, 1, 42, 69, 195, 196, 205, 209, 354, 358,  
379, 391, 411  
Plaza de Bolívar, 223, 224, 225, 226, 228, 237, 238,  
239, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 253,  
254, 354  
poussière métaphorique  
voir Grazioli Elio, 339  
présence fantomatique, 27  
présent, 1, 14, 15, 17, 21, 28, 46, 49, 85, 89, 102, 106,  
130, 145, 150, 152, 167, 205, 208, 215, 238, 250,  
284, 295, 297, 300, 313, 320, 331, 334, 337, 359,  
371, 373, 383, 386, 387, 388, 403, 404, 406, 409,  
421  
preuves, 10, 11, 63, 69, 79, 81, 82, 104, 114, 116, 155,  
156, 162, 204, 217, 229, 246, 294, 308, 346, 355,  
366, 402, 416, 420, 448  
disparition des preuves, 5, 8, 10  
preuves de l'Histoire, 402  
prise de conscience, 9, 41, 99, 147, 276, 383, 452  
prise et reprise du Palais de Justice, 37, 355, 454  
Processus de Paix, 30, 36, 118, 248, 347, 355  
prolongements fantomatiques, 381  
*Protographies*  
voir Roca, José, 210, 213, 215, 216, 407, 409  
*protos*, 216  
province, 26, 179, 184, 195, 212  
pulvérisation, 339

## Q

*quilt*  
Crazy Quilt, 434  
Mourning Quilt, 434  
quilt, 429, 434

*quilting*, 414, 428, 434

## R

récit, 10, 15, 20, 24, 29, 30, 45, 46, 65, 67, 69, 70, 71, 100, 102, 108, 121, 127, 140, 142, 146, 149, 153, 155, 156, 200, 214, 219, 231, 256, 264, 272, 273, 283, 292, 307, 309, 314, 322, 323, 325, 331, 344, 346, 350, 357, 425, 436, 440, 449  
récits officiels, 34, 69, 168, 289  
reconnaissance, 88, 122, 207, 218, 259, 274, 276, 429, 449, 452  
  besoin de reconnaissance, 355, 420  
  de l'État, 30, 34, 80, 97, 98  
  de l'histoire, 63  
  de la différence, 190  
  demande de reconnaissance, 404  
  des corps, 229  
  des victimes, 64, 139, 234, 423, 431, 432, 442  
  du statut de victime, 111  
  espace de reconnaissance, 250, 256  
  Loi de reconnaissance des droits des victimes, 35  
  manque de reconnaissance, 286  
reconstituer les liens sociaux, 30  
reconstitution  
  reconstituer, 14, 28, 38, 39, 41, 61, 63, 64, 66, 70, 77, 83, 93, 105, 119, 121, 229, 265, 296, 360, 401  
reconstruction, 1, 5, 6, 15, 18, 30, 35, 41, 44, 48, 69, 78, 82, 85, 97, 98, 116, 117, 147, 204, 226, 227, 266, 299, 315, 318, 319, 334, 371, 427, 442, 443, 446, 452  
reconstruction de la mémoire, 5, 78, 147, 204, 299, 427, 452  
réécriture, 80, 327, 433  
réécriture de l'histoire, 327  
référendum  
  victoire du NON, 11, 248, 249, 258, 259, 460  
réinterprétations, 21, 171  
remémoration, 15, 132, 231, 245, 421  
  processus de remémoration, 5, 451  
remémorer, 1, 20, 24, 36, 312  
réminiscence  
  réminiscences, 104, 201, 287, 297, 320, 337, 401, 421  
réparation, 5, 7, 10, 78, 111, 274, 423, 430, 431, 443, 452  
répétition, 25, 168, 218, 338, 358, 451  
répétitives, 294, 307, 319, 340, 358, 359  
reprise militaire, 5, 7, 40, 60, 113, 118, 121, 226, 232, 354  
réseaux sociaux, 259, 260, 340, 341, 344  
résilience, 27, 30, 35, 252, 301, 401, 402, 428, 442  
résistance, 8, 10, 26, 30, 41, 42, 46, 59, 150, 177, 267, 268, 271, 371, 373, 401, 404, 406, 420, 433, 435, 438, 439, 441, 443, 444, 448  
responsabilité, 1, 34, 75, 83, 98, 109, 110, 111, 113, 119, 217, 228, 230, 337, 343, 354, 392, 438  
ressusciter, 206, 299  
restituer, 12, 42, 380  
restituer l'identité, 67  
restituer la réalité, 361  
restituer les images, 290  
restitution des terres, 34  
*resurrectio*, 206  
*Résurrection*, 205

retranscrit

  retranscrire, 322, 342, 417  
  retranscrites, 124, 164, 292  
révéler, 42, 219, 273, 285, 298, 312, 367  
*révolutions Facebook* ou *Twitter*, 340  
ruines, 13, 28, 29, 40, 41, 42, 43, 83, 85, 98, 223, 289, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 307, 334, 337, 352, 360, 363, 370, 391, 400, 441  
  tomber en ruines, 372

## S

*Sale Guerre*, 95  
*Salón del nunca más*, 420, 447, 448  
scénarios, 181, 200, 328, 341, 342  
sciences sociales, 22, 23, 136, 150, 156, 330, 336  
Sebald  
  Sebald, W.G., 16, 357, 358  
secousse, 12, 41  
sentence de Justice et paix, 431  
signifiant, 146, 180, 181, 333, 334, 450  
signifié, 206, 333, 334  
silence, 6, 53, 60, 61, 83, 98, 129, 154, 233, 245, 250, 256, 272, 273, 274, 298, 338, 345, 361, 391, 421, 424, 429, 433, 448, 449  
  condamné au silence, 81  
  réduits au silence, 65, 116, 129, 154, 155, 400, 405, 433  
  rélégué au silence, 120  
similaire, 24, 29, 100, 200, 234, 243, 369  
similitude, 369, 373  
singulier, 48, 250, 288, 390  
société, 5, 6, 16, 24, 27, 29, 30, 48, 49, 55, 59, 81, 92, 102, 122, 128, 129, 133, 147, 153, 168, 175, 178, 180, 186, 189, 205, 212, 221, 235, 239, 243, 248, 249, 250, 263, 272, 273, 274, 295, 297, 309, 315, 386, 411, 414, 436, 449, 451, 452, 453, 454  
sous-développement  
  bonheur du sous-développement  
    Beatriz González, 26, 181, 182, 187, 197  
souvenir  
  se souvenir, 85, 235, 245  
souvenirs  
  souvenir, 16, 28, 29, 44, 45, 46, 61, 62, 63, 65, 67, 83, 84, 90, 120, 123, 137, 149, 172, 176, 179, 184, 204, 218, 245, 267, 271, 327, 337, 357, 358, 370, 371, 372, 373, 397, 429, 446  
Statut de Sécurité  
  Julio César Turbay, 87, 118, 232, 433  
stratégie, 98, 246, 397, 428, 436  
stratégie d'oubli, 274  
stratégie militaire, 119  
stratégie photographique, 175  
stratégie politique, 29  
stratégies de survie, 274  
stratégies de terreur, 39, 132, 155  
stratégies esthétiques, 250  
subjectif, 48, 383  
subjectivité, 16, 29, 323, 324, 388  
surface, 21, 36, 40, 62, 67, 86, 91, 104, 133, 146, 163, 210, 219, 220, 224, 239, 260, 320, 321, 333, 334, 337, 361, 365, 373, 382, 385, 391, 395, 397, 402, 403, 405, 408, 410, 411, 415, 419  
surface miroitante, 396  
surfaces aplaties, 366  
surfaces de projection, 373

surfaces latentes, 320  
surfaces réfléchissantes, 395  
surfaces translucides, 407  
surgissement, 333  
survivants, 10, 11, 20, 67, 70, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 90,  
91, 108, 109, 120, 121, 198, 204, 228, 246, 255,  
400, 401, 405, 416, 420, 427, 428, 442, 449

## T

témoignage, 129  
témoignages, 16, 21, 42, 47, 48, 65, 67, 69, 70, 78, 101,  
102, 103, 108, 114, 116, 127, 140, 147, 148, 154,  
155, 156, 198, 203, 204, 208, 230, 246, 247, 267,  
273, 278, 284, 291, 292, 304, 344, 347, 350, 355,  
357, 390, 419, 422, 424, 453  
témoignages oraux, 140  
témoignages visuels, 140  
*temps historique*  
voir Benjamin, Walter, 14, 16, 284, 297  
terrain vague  
terrains vagues, 301, 302, 307, 311, 312, 313, 337,  
375  
textiles, 195, 433  
tissage, 4, 70, 414, 432, 433, 434, 449, 453  
tisser leur histoire  
tisser l'histoire, 433  
tisseuses de Mampuján  
Tejedoras de Mampuján, 30, 424, 430, 431, 432,  
433  
toile d'araignée, 434  
toile d'araignée, 433  
trace, 11, 21, 43, 44, 49, 53, 66, 77, 79, 93, 95, 98, 120,  
124, 145, 190, 199, 213, 229, 271, 292, 301, 307,  
308, 313, 357, 359, 360, 369, 371, 373, 375, 378,  
380, 394, 408, 410, 416  
traces, 62  
trace, 15, 27, 44, 63, 66, 71, 72, 109, 144, 146, 147,  
199, 242, 272, 288, 290, 295, 308, 309, 312,  
313, 319, 320, 355, 357, 359, 360, 366, 368,  
369, 370, 372, 373, 375, 379, 380, 381, 382,  
394, 420, 448  
traces fragmentaires, 72  
traces indicielles, 146  
traces fantomatiques, 380  
tradition orale, 21, 22, 102, 103, 453  
traduction, 157, 163, 165, 376  
traduction de l'histoire, 102  
traductions, 171  
tragédie, 9, 10, 11, 13, 18, 19, 20, 26, 42, 73, 75, 77, 78,  
79, 80, 82, 83, 86, 89, 90, 97, 108, 109, 123, 175,  
201, 229, 230, 232, 233, 234, 239, 245, 352, 353,  
357, 392, 404, 406, 425, 447, 448, 451  
transcrire  
transcrit, transcrit, 20, 322, 367, 376, 377, 378,  
393, 425, 437  
transformation, 16, 51, 62, 118, 205, 206, 247, 250,  
262, 265, 290, 295, 312, 341, 356, 359, 360, 390  
tranhistorique, 168, 256  
tranhistoriques, 157, 385

trauma, 315, 327, 370  
traumatique, 40, 42, 120, 277, 327  
post-traumatique, 70  
traumatisé, 155  
traumatisés, 390  
traumatisme, 10, 68, 70, 90, 284, 336, 373, 392, 424,  
428, 429  
travail de mémoire, 35  
tremblement, 12, 13, 28, 40, 42, 121, 241  
tremblement d'Arménie, 121  
tremblement de l'histoire, 58, 73  
tremblement de terre, 13, 27, 28, 40, 41, 42, 121  
trous, 312  
trous de l'histoire, 345

## V

vérité, 2, 8, 11, 23, 29, 38, 47, 53, 71, 72, 111, 116,  
121, 128, 129, 153, 155, 156, 166, 170, 184, 229,  
257, 299, 325, 327, 328, 336, 344, 347, 348, 364,  
366, 367, 370, 383, 421, 422, 423, 433, 443  
vestige, 86, 105, 124, 297, 303, 364  
victime  
victimes, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 20, 23, 24,  
27, 30, 34, 35, 36, 40, 42, 43, 48, 49, 53, 55, 58,  
62, 65, 67, 70, 73, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85,  
90, 91, 92, 97, 98, 108, 111, 114, 116, 120, 121,  
134, 137, 139, 140, 142, 149, 154, 155, 156,  
181, 183, 198, 199, 200, 201, 204, 206, 218,  
233, 235, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 256,  
257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 269,  
271, 273, 274, 280, 281, 291, 292, 325, 349,  
355, 389, 400, 402, 404, 408, 412, 419, 420,  
421, 422, 423, 424, 426, 428, 431, 432, 433,  
438, 442, 444, 446, 447, 448, 449, 452, 453,  
454, 455  
victimisation, 30, 436  
visuel  
documents visuels, 322  
moment visuel, 250  
mouvement anadyomène du visuel, 333  
objet visuel, 186  
visuelle  
action visuelle, 262, 412  
correspondance visuelle, 265  
données visuelles, 340  
éducation visuelle, 440  
faible intensité visuelle, 367  
filtres visuels, 20  
identité visuelle, 446  
image visuelle, 216  
impression visuelle, 377  
informations visuelles, 364, 367  
langage visuel, 140  
registre visuel, 133  
représentation visuelle, 216, 349  
répugnance visuelle, 6, 268  
rythmes visuels, 17, 136  
strate visuelle, 333  
stratégies visuelles, 259

## INDEX DES NOMS

### A

- Acevedo Arango  
Acevedo Arango, Óscar Fernando, 23, 48, 121, 267,  
271, 272, 326, 421, 422, 423, 424, 451
- Alcántara  
Alcántara, Pedro, 142, 143
- Alloa  
Alloa, Emmanuel, 359, 409
- Álvarez  
Álvarez, Montserrat, 1, 32, 33
- Álvarez Gardeazábal  
Álvarez Gardeazábal, Gustavo, 73, 100, 101
- Ameline  
Ameline, Jean-Paul, *Face à l'histoire*, 21, 47, 127,  
128, 129, 205, 271
- ANAPO  
Alianza Nacional Popular, 37, 38
- Ardila  
Ardila, Jaime, 186
- Ariza  
Carolina Ariza, 26, 32, 43, 92, 168, 195, 233, 245,  
246, 247, 248, 256, 275, 279, 283, 302, 303,  
305, 306, 307, 310, 311, 356, 362, 363, 364,  
365, 368, 374, 375, 389, 393, 398, 461
- Arturo  
Arturo, Felipe, 259, 260, 262, 263
- Atlas Group, 29, 315, 317, 321, 322, 325, 326, 327,  
328, 329, 330, 331, 336, 343

### B

- Bachelard  
Bachelard, Gaston, 41, 44, 370, 371, 372, 396
- Badawi  
Badawi, Halim, 12, 184, 195, 354
- Bal  
Mieke, 200, 203, 250, 359
- Barthes  
Barthes, Roland, 15, 42, 71, 146, 316, 433, 434
- Basualdo  
Basualdo, Carlos, 171, 202, 203, 244
- Baudelaire  
Baudelaire, Charles, 303, 304
- Bauman  
Bauman, Zygmunt, 411, 412, 416  
*modernité liquide*, 395, 411, 412, 416
- Baumann  
Baumann, Stefanie, 318, 329, 330
- Benjamin  
Benjamin, Walter, 14, 17, 70, 106, 128, 284, 285,  
297, 303, 304, 358, 386, 397, 412, 421
- Bergson  
Bergson, Henri, 379, 380, 381, 382, 383
- Betancur  
Betancur, Belisario, 18, 74, 80, 87, 88, 89, 109, 110,  
113, 234, 255
- Beuys  
Beuys, Joseph, 16, 145, 203, 204, 205, 206, 207
- Birkhofer  
Birkhofer, Denise, 199, 200, 206

- Blanchot  
Blanchot, Maurice, 59, 63, 109
- Bloch  
Bloch, Marc, 22, 138, 370, 483
- Bogotazo*  
Época de La Violencia, 11, 68, 222, 223, 224, 226,  
238, 354, 355, 385, 462
- Bolívar  
Bolívar, Simón, 11, 27, 35, 37, 100, 112, 170, 171,  
189, 190, 191, 192, 215, 220, 221, 222, 225,  
237, 238, 239, 247, 252, 253, 255, 256, 257,  
258, 259, 260, 261, 262, 263, 351, 353, 397,  
398, 419, 424, 426, 427, 428, 429, 431, 442
- Bonpland  
Bonpland, Aimé, 25, 157, 164, 165
- Borges  
Borges, Jorge Luis, 329
- Boucheron  
Boucheron, Patrik, 14
- Bourdieu  
Bourdieu, Pierre, 122, 274
- Braun  
Braun, Marta, 1, 376, 377, 382
- Buntinx  
Buntinx, Gustavo, 6, 81, 132, 265, 267, 269

### C

- Caballero  
Caballero, Luis, 186, 197, 403
- Caicedo  
Caicedo, Andrés, 53, 210, 212
- Caquetá, 403, 424, 434, 435
- Cárdenas  
Cárdenas, Leyla, 299, 300
- Caro  
Caro, Antonio, 24, 25, 154, 353
- Casa del Florero, 229
- Castro  
Castro, Carlos, 20, 230, 255, 256
- Centre de la Mémoire de Granada, 443
- Certeau  
Certeau, Michel, 313, 322, 323, 367
- Chacón  
Chacón, Katherine, 180
- Chirolla Ospina  
Chirolla Ospina, Gustavo, 405, 406
- Chouard  
Chouard, Géraldine, 434
- chroniques, 99, 100, 102, 122, 138, 139, 159, 195
- chroniqueurs, 21, 30, 103, 138, 154, 453
- Chronographie*, 378
- chronophotographie*  
Marey, Étienne-Jules, 374, 376, 377, 378, 379, 380,  
381, 386, 387
- chronotope*  
Bakhtine, Mikhaïl, 3, 14, 387, 388
- Ciudad Solar, 210, 212, 215
- CNMH  
*Centro Nacional de Memoria Histórica*, 6, 35, 53, 93,  
95, 274, 441, 444, 445, 446, 448
- CNRR

Virilio, Paul, 339  
Correa  
Correa, Juan David, 79, 83, 84, 85, 88, 101, 446  
431

## D

Deas  
Deas, Malcom, 23, 150, 151  
Debord  
Debord, Guy, 129, 132, 133  
Deleuze, Guattari  
Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, 248, 250, 301, 359,  
360, 448, 449, 450  
Demos  
Demos, T.J., 284, 285, 328, 341, 344  
Días Palma  
Días Palma, Edwin, 97  
Didi-Huberman  
Didi-Huberman, Georges, 15, 16, 17, 134, 135, 136,  
137, 146, 297, 298, 299, 333, 334, 358, 359,  
364, 365, 366, 379, 380, 381, 382, 397

## E

EAI  
Escuela Audiovisual Infantil, École Audiovisuelle  
pour Enfants, 424, 435, 436, 438, 439, 440, 455  
Echavarría  
Echavarría, Juan Manuel, 25, 130, 146, 147, 227,  
230, 252, 253, 256, 264, 265, 266, 267, 268,  
291, 404, 418, 419, 424, 425, 426, 432, 451,  
452, 454  
Echeverri  
Echeverri, Clemencia, 403, 405, 407  
ELN  
Ejército de Liberación Nacional, 7, 37, 92, 93, 94,  
118, 232, 441  
Expédition Botanique, 158, 159, 163, 165

## F

Facundo  
Facundo, Rodrigo, 25, 154, 157, 173, 174, 175, 176,  
383, 384, 385, 386, 387  
Fals Borda  
Fals Borda, Orlando, 422  
FARC  
Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, 7,  
35, 37, 38, 118, 243, 248, 249, 259, 420, 426,  
435, 436, 438, 441  
Farge  
Farge, Arlette, 292, 304, 307, 308, 309, 323, 416,  
417, 420, 454  
Febvre  
Febvre, Lucien, 22, 138  
Foucault  
Foucault, Michel, 288, 289, 316, 329, 337, 338, 416  
Franco  
Franco, Fernell, 60, 114, 210, 212, 216  
Fray Pedro Simón, 99, 100, 101, 122

## G

Gaillard

Gaillard, Christophe, 357  
Gaitán  
Gaitán, Jorge Eliécer, 11, 52, 55, 68, 139, 140, 222,  
223, 238, 347, 354  
Galán  
Galán, Luis Carlos, 35, 37, 38, 347  
García  
María Margarita, 19, 55, 68, 197, 209, 216, 397  
García Márquez  
García Márquez, Gabriel, 12, 18, 19, 55, 68, 348,  
354, 397, 398, 399  
García-Moreno  
García-Moreno, Diego, 195, 234  
Garzón  
Garzón, Jaime, 35, 243, 244, 247, 347  
Gaviria Trujillo  
Gaviria Trujillo, César, 37  
Ginzburg  
Ginzburg, Carlo, 15, 71, 72, 309  
González  
Alirio González, 424, 434  
González, Alirio, 30, 424, 434, 435, 436, 437, 438,  
440, 444, 450, 455  
González, Beatriz, 25, 26, 130, 146, 147, 154, 177,  
179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,  
188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196,  
197, 207, 230, 232, 234, 235, 236, 256, 291,  
353, 458  
González, Fernán, 22, 117, 139, 264  
González, Sady, 222, 385  
Goutte-d'Or, 28, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,  
287, 290, 294, 296, 306, 307, 312, 314, 316, 320,  
336, 337, 356, 359, 360, 364, 366, 367, 372, 375,  
380, 460  
Grazioli  
Grazioli, Elio, 339, 341, 342, 361  
Gros  
Gros, Baron, 12  
Grupo de Cali, 210, 215  
Grupo Ley y Violencia  
Acosta, María del Rosario, 213  
Guerrero  
Guerrero, María Teresa, 186  
Guirguis  
Guirguis, Laure, 322  
Guzmán  
Guzmán, Germán, 140, 141, 142, 422  
Guzmán, Patricio, 76, 105, 106, 142, 389, 390, 394,  
401, 402, 453

## H

Hadjithomas, Joana et Joreige, Khalil  
Hadjithomas, Joreige, 316, 319, 320, 322, 331, 332,  
333, 336, 344  
Hegel, 169, 170, 171  
Humboldt  
Humboldt, Alexander von, 25, 157, 159, 164, 165,  
166, 168, 169, 170, 171, 172, 457

## J

Jakobson  
Jakobson, Roman, 14, 15, 146, 313  
Jaramillo Ossa  
Jaramillo Ossa, Bernardo, 37, 347

Jaramillo Uribe  
Jaramillo Uribe, Jaime, 138, 149  
justice, 7, 8, 20, 26, 34, 59, 65, 77, 87, 92, 108, 109,  
110, 114, 116, 119, 206, 229, 233, 235, 258, 272,  
346, 351, 407, 421, 422, 423, 431, 433, 453

## K

Kalmanovitz  
Kalmanovitz, Salomón, 149  
Krauss  
Krauss, Rosalind, 10, 14, 15, 144, 145, 146, 147,  
148, 313, 349, 351

## L

Ambassade de la République Dominicaine  
prise de, 19, 37, 87, 130  
Lanzman  
Lanzman, Claude, 366  
Le Corbusier, 223, 224, 225  
Le Goff  
Le Goff, Jacques, 343, 344, 345  
Loriga  
Loriga, Sabrina, 46, 49  
*Lugar à dudas*  
Place pour les doutes, 215

## M

M-19  
Movimiento 19 de Abril, 7, 9, 18, 19, 37, 38, 40, 58,  
59, 60, 81, 87, 88, 109, 114, 118, 119, 130, 225,  
226, 230, 232, 242, 258, 347, 354  
Magritte  
Magritte, René, 136  
Makarius  
Makarius, Michel, 295, 297, 300, 301  
Malagón-Kurka  
Malagón-Kurka, María Margarita, 14, 141, 142,  
144, 146, 187, 188, 192, 207, 208  
Mampuján, 424, 426, 427, 428, 431, 432, 434, 454,  
463  
Marey  
Marey, Étienne-Jules, 376, 377, 378, 379, 380, 381,  
382, 383, 387  
Marino  
Marino, Iván, 87  
Martín  
Martín, Alejandro, 170, 215  
Martínez Cuervo  
Martínez Cuervo, Érika, 168, 210, 407, 408  
Massacre de Bojayá  
Bojayá, 420  
Maya Sierra  
Maya Sierra, Tania Beatriz, 9, 227  
Medina Gallego  
Medina Gallego, Carlos, 92, 95  
Mejía  
Mejía, Norman, 142, 143  
Mejía Arango  
Mejía Arango, Juan Luis, 161, 162, 164  
Acevedo Arango, Óscar Fernando, 48, 121, 326,  
421, 451  
*mémoires terrorisées*, 48

Mendoza  
Mendoza, Rubén, 75, 79, 90, 91, 106  
Merewether  
Merewether, Charles, 202, 265  
Mitchell  
Mitchell, W.J.T., 349, 350, 356, 357  
Molano  
Molano, Alfredo, 422  
Mondzain  
Mondzain, Marie José, 132, 133, 134, 410  
Mroué  
Mroué, Rabih, 30, 288, 315, 316, 339, 340, 341,  
342, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352,  
356, 361  
Muñoz  
Muñoz, Oscar, 25, 146, 147, 154, 187, 207, 209,  
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218,  
219, 227, 288, 291, 353, 382, 407, 408, 409,  
410, 411, 476  
Musée de la Mémoire et des Catastrophes Naturelles,  
98  
Mutis  
Mutis, Álvaro, 354  
Mutis, José Celestino, 165

## N

Nancy  
Nancy, Jean-Luc, 13, 65, 81, 106, 107, 122, 202  
Navarro  
Navarro, Antonio, 87  
Nevado del Ruiz, 34, 35, 73, 74  
Nieto Olarte  
Nieto Olarte, Mauricio, 158, 162, 163  
Niño Murcia  
Niño Murcia, Carlos, 181, 222, 225

## O

Obrist  
Obrist, Hans Ulrich, 195, 212, 243, 245, 246  
Omaira, 7, 20, 40, 53, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 120  
Omaira Montoya, 92, 93, 94, 95  
ONG *Justicia y Paz*, 22, 422, 423  
Ospina  
Ospina, Lucas, 87, 109, 110, 210, 212

## P

Palais de Justice, 8, 9, 227, 254, 354  
Paz  
Octavio Paz, 157  
Pécaut  
Pécaut, Daniel, 38, 39, 55, 117, 144, 233, 448  
Peirce  
Peirce, Charles S., 145, 148  
Pernett  
Pernett, Nicolás, 397  
Petrović  
Petrović, Jelena, 432, 433, 434  
Pic  
Pic, Muriel, 16, 357, 358, 360  
Pini  
Pini, Ivonne, 142, 186, 218, 219  
Pizarro

Pizarro, Carlos, 32, 33, 37, 38, 87, 118, 347  
Platon, 368  
Plaza de Bolívar, 223, 224, 225, 226, 228, 237, 238,  
239, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 253,  
254, 354  
Ponce de León  
Ponce de León, Carolina, 180, 187  
Princenthal  
Princenthal, Nancy, 202, 244

## R

Raad  
Raad, Walid, 29, 288, 315, 316, 317, 321, 322, 324,  
325, 326, 327, 328, 329, 331, 336, 343, 461  
Rancière  
Rancière, Jacques, 138, 139, 153, 155, 156, 299,  
324, 359  
Restrepo  
Restrepo José Alejandro, 25, 42, 93, 100, 130, 157,  
158, 159, 160, 163, 166, 167, 168, 169, 170,  
171, 172, 230, 241, 255, 256, 330, 453  
Reyes Echandía  
Reyes Echandía, Alfonso, 9, 228  
Ricœur  
Ricœur, Paul, 368, 369, 370, 373  
Robert H.  
Robert H., Davis, 149  
Robin  
Robin, Régine, 65, 66, 67, 69, 70, 89  
Roca  
Roca, José, 158, 160, 161, 164, 165, 168, 169, 170,  
199, 210, 213, 215, 216, 239, 407  
Roldán-Alzate  
Roldán-Alzate, Oscar, 253  
Rosario Acosta  
Rosario Acosta, María del Rosario, 214, 227  
Rouxel  
Rouxel, Mathilde, 315  
Rubiano  
Rubiano, Elkin, 261, 262

## S

Sáez de Ibarra  
Sáez de Ibarra, María Belén, 236, 405  
Salcedo  
Salcedo, Doris, 1, 27, 130, 146, 147, 154, 187, 198,  
199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,  
208, 227, 230, 243, 244, 245, 246, 247, 248,  
249, 250, 256, 259, 260, 261, 262, 291, 347,  
353, 359, 442, 443, 451, 454  
Sánchez  
Omaira Sánchez, 89  
Sánchez, Gonzalo, 422  
Sand  
Sand, Shlomo, 136, 149  
Sanín  
Sanín, Carolina, 61, 62  
Santos  
Santos, Juan Manuel, 111  
Sebald  
Sebald, W.G., 16, 357, 358  
Serrano  
Serrano, Eduardo, 187  
Socrate, 369

Szemiński  
Szemiński, Jan, 22, 102, 103

## T

Taine  
Taine, Hippolyte, 49  
Thielman  
Thielman, von, 160, 170, 172  
Tirado Mejía  
Tirado Mejía, Álvaro, 149  
Tisseuses de Mampuján  
Tejedoras de Mampuján, 30, 424, 430, 431, 432,  
433  
Torres  
Torres, Miguel  
*La siempre viva*, 351, 352  
Traba  
Traba, Marta, 180, 183, 184, 185, 186, 189, 190,  
191, 194, 212, 230, 237, 238, 239, 256, 459  
Twain  
Twain, Mark, 15

## U

Umaña  
Umaña, Eduardo, 422  
UP  
Union Patriotique, Unión Patriótica, 35, 37, 38, 39,  
87, 347, 432  
Urán Carmona  
Urán Carmona, Alexandra, 37, 38  
Uribe  
Uribe, María Teresa, 448

## V

Vélez  
Vélez, Santiago, 415, 416, 419  
Virilio  
Virilio, Paul, 81, 339, 361  
Villaveces  
Villaveces, Santiago, 207

## W

WAIKIL  
rap mapuche, 125, 126  
*Wajcman*  
*Wajcman, Gérard*, 365  
Warburg  
Warburg, Aby, 17, 132, 134, 135, 137, 358, 454  
Wilkomirski  
Wilkomirski, Benjamin, 65, 66, 67, 69, 70  
Wills  
Wills, María, 215  
Wilson-Goldie  
Wilson-Goldie, Kaelen, 325, 328

## Z

Zaatari  
Zaatari, Akram, 29, 288, 315, 316, 318, 323, 324,  
325, 331, 336

Zalamea

Zalamea, Gustavo, 230, 237, 238, 239, 240, 256

Zurita

Zurita, Raúl, 19, 389, 390, 391, 392, 395, 396