

OpenEdition

OpenEdition Books

OpenEdition Journals

Calenda

Hypothèses

DOI / Références

Accueil > Numéros > 40 > Ce que le présent doit à la mémoire > Expressions artistiques, mémoire ...

FR

EN

ES

IT

Index

Auteurs

Mots-clés

Personnes citées

Numéros en texte intégral

40 | 2019

Écritures minoritaires de la mémoire dans les Amériques

39 | 2019

L'imaginaire des grands espaces américains

Hors-série Agrégation | 2019

Les voix de "L'Adolescence clémentine"

38 | 2018

La guerre future : lectures francophones et hispanophones aux XIXe et XXe siècles

37 | 2018

Le « trans- » et la fiction hispano-américaine contemporaine

36 | 2017

La Méditerranée au pluriel. Cultures, identités, appartenances

35 | 2017

Polichinelle, patrimoine immatériel de notre temps

34 | 2016

L'éthos en poésie

33 | 2016

Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre

32 | 2015

Histoire culturelle des points cardinaux

31 | 2015

The Masculine South

30 | 2014

Paysages méditerranéens – Correspondances poétiques

29 | 2014

Horizons des mondes méditerranéen et atlantique : imaginaires comparés

28 | 2013

Le prisme américain

27 | 2013

Actualité(s) de Montherlant

26 | 2012

Renverser la norme : figures de la rupture dans le monde hispanique

40 | 2019 : Écritures minoritaires de la mémoire dans les Amériques

Ce que le présent doit à la mémoire

Expressions artistiques, mémoire d’une histoire traumatique et interpellation politique

Christine Grard

p. 77-93

https://doi.org/10.4000/babel.7699

Résumé | Index | Plan | Texte | Bibliographie | Notes | Illustrations | Citation | Auteur

Résumés

Français

English

Le Pérou a vécu une période de terrorisme et de répression entre 1980 et l’an 2000. La majorité des victimes sont des paysans de villages reculés du pays. Dès l’an 2000 une commission de la vérité et de la réconciliation réalise auprès des survivants un relevé des victimes et des actes subis. Dans le prolongement de ce travail, un consortium d’organisations non gouvernementales lance un concours d’expression artistique dans les régions les plus touchées par la violence. Il porte le nom de *rescate por la memoria* (pour sauver la mémoire). Je propose de me pencher sur trois de ces œuvres populaires, que l’on peut considérer comme des « écritures mineures » réalisées par des rescapés de massacres. Je relèverai l’importance de ces traces mémorielles tant pour les survivants que pour interpellier le politique, « pour que cela ne se répète pas »¹.

Entrées d’index

Mots-clés : anthropologie, terrorisme et répression, mémoire, énonciateur poétique,

Keywords : anthropology, terrorism and repression, memory, poetic enunciator, ethnohistory, staging, dramatic space, mental image, Peru

Plan

Fermer

Des œuvres artistiques comme manifestes

Approche anthropologique

Mémoire de l’enfance

Prégnance des souvenirs

Faire mémoire, faire ressentir pour faire comprendre

Faire mémoire pour construire une nation inclusive

Texte intégral

https://journals.openedition.org/babel/7699[11-03-20 15:40:07]



- 1 Au Pérou durant les années 1980 et 1990, des groupes insurrectionnels s'opposent aux forces de l'ordre. Le solde exact des morts, des disparus, des blessés, des orphelins et des dégâts matériels de ce conflit armé reste inconnu². Les régions d'Ayacucho et de Huancavelica, dans les Andes du Sud du pays, sont particulièrement touchées par la violence. La population y est prise entre deux feux, entre les forces de l'ordre et le groupe terroriste Sentier Lumineux³. Elle est torturée et massacrée par les uns et par les autres. Les victimes sont majoritairement des paysans de langue quechua qui vivent dans une situation d'extrême pauvreté économique et qui n'ont jamais été pris en compte par l'État. Nombre d'entre eux n'est inscrit dans aucun registre de population et n'a pas — ou très peu — de contact avec des représentants officiels du gouvernement⁴. Cette non-connaissance et cette non-reconnaissance de leur existence expliquent l'imprécision des chiffres. Elles ont facilité la négation de certains massacres et de certaines disparitions. L'imprécision des chiffres révèle la brèche sociale due aux inégalités socio-économiques ainsi qu'aux discriminations ethniques et culturelles qui divisent la société péruvienne dans son ensemble.
- 2 Une commission de la vérité et de la réconciliation (CVR) est mise sur pied en 2001, peu après la fin du conflit. Elle regroupe des experts, des académiques, des sénateurs, des travailleurs sociaux, des représentants de l'État et de l'Église, etc. Durant près de trois ans cette commission explore le pourquoi, le comment et les conséquences de ces affrontements en récoltant des témoignages individuels et collectifs. Elle réalise aussi des investigations dans les lieux de massacres et lors d'ouvertures de charniers. Dans son rapport final, elle relève que le solde de victimes, tant du terrorisme que de la répression, s'élève à plusieurs dizaines de milliers de morts, à des milliers de disparus et des centaines de milliers de déplacés⁵.
- 3 La mise en place de cette commission marque un basculement du silence imposé par les instances politiques et militaires vers la possibilité de parler plus ouvertement du passé, de la négation des faits vers leur reconnaissance. La présence de hauts représentants de l'État et de diverses organisations nationales et internationales au sein de cette commission place cette recherche de vérité au-devant de la scène médiatique. Elle devient un sujet d'intérêt public et national [Milton, 2007, 143-147]. Dans ce contexte d'investigation sur ce qui s'est réellement passé durant ces deux décennies, des concours d'expression artistique : *Rescate por la memoria* (pour récupérer et sauver la mémoire) sont lancés dans les départements d'Ayacucho et de Huancavelica. Ces concours offrent aux victimes la possibilité de raconter leurs expériences, leurs traumatismes physiques et psychiques. Le premier concours est organisé en 2003, quelques mois avant la publication des conclusions finales des travaux de la commission. Le deuxième est organisé un an plus tard, en 2004.
- 4 Au total, ce sont plus de six cents œuvres artistiques qui sont ainsi récoltées. La dimension de témoignage s'y impose plus que la dimension esthétique. Les auteurs s'expriment par le biais de poésies, de chansons, de dessins, de peintures et de bandes dessinées. Ces modes d'expressions lentes et intimes permettent aux auteurs d'affiner la justesse de leurs messages. Les œuvres ainsi produites font ressentir de façon puissante des histoires vécues bien au-delà de faits historiquement reconnus. Leur exposition et leur publication amène le public à percevoir les ressentis des auteurs et marquent le pays du sceau de la dénonciation, de la douleur et de la revendication [SER 2005].
- 5 Le Pérou a traversé le XX^e siècle de façon tumultueuse, allant de crises en confits, mais dès le XXI^e siècle il est internationalement considéré comme un pays stable et émergent. Sa progression macroéconomique est mondialement reconnue mais les disparités culturelles et socio-économiques au sein de la population sont grandes. Comme le décrit le professeur de littérature hispano-américaine Victor Vich dans son ouvrage *Poéticas del duelo. ensayos sobre arte, memoria y violencia Política en el Perú*, le pays reste fracturé par les bouleversements qui l'ont secoué à la fin du XX^e siècle [Vich, 2015, 233]. Il relève l'existence de deuils personnels et communautaires non réalisés, le

² Introduction de l'ouvrage de Sophie Macher, *El umbral para la memoria*, IDL, Lima, 2007, p. 17.

³ Le « Sentier Lumineux » ou plus exactement le « Parti Communiste du Pérou Sentier Lumineux » est un (...)

⁴ Chiffres cités dans *Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (...)

⁵ Les chiffres officiels reconnus sont de 69.280 morts et disparus, plus de 43.000 orphelins et plus (...)

- **25 | 2012**
Images de la folie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance
- **24 | 2011**
Littérature et cinéma
- **22 | 2010**
La Celestina : études croisées
- **20 | 2009**
Écrire la montagne
- **19 | 2009**
Univers fictionnels dans le monde hispanique
- **18 | 2008**
Du bilinguisme en matière de poésie
- **16 | 2007**
La mise en recueil des textes médiévaux
- **15 | 2007**
Le Moyen Âge mis en scène : perspectives contemporaines
- **13 | 2006**
Figures de la disparition dans le monde hispanique et latino-américain
- **12 | 2005**
Élégies
- **11 | 2004**
Regards culturels sur les phénomènes migratoires
- **8 | 2003**
Le voyage initiatique, découvertes, rencontres, expériences en montagne (XVII^e-XX^e siècles)
- **7 | 2003**
Rhétoriques méditerranéennes
- **6 | 2002**
La bibliothèque 1
- **4 | 2000**
Littérature et prophéties
- **3 | 1999**
Écritures hétérogènes
- **2 | 1997**
Mère Méditerranée
- **1 | 1996**
Langages et cultures

Tous les numéros →

Présentation

- Ligne éditoriale
- Historique de la revue
- La Rédaction
- Sélection des articles et instructions aux auteurs

Actualités

- Appels à contribution
- Actualités de la revue

Informations

- Commandes
- Mentions légales et Crédits
- Contact
- Politiques de publication

Suivez-nous

Flux RSS

Lettres d'information

La Lettre d'OpenEdition



maintien d'un traumatisme national et l'affaiblissement des liens sociaux [233-236]. Pour lui, les œuvres des victimes de cette période amènent sur la scène publique, par le biais de l'art, un débat quant aux responsabilités de l'État dans les crimes commis durant cette période. Ces œuvres, dit-il, dénoncent les violations des droits humains commises par des forces de l'ordre avec l'appui politique des gouvernements de cette époque. Elles montrent aussi que l'expansion des groupes terroristes a été facilitée par l'abandon de pans entiers de la population par les autorités publiques [233].

6 Le passé imprègne donc le présent. Pour Victor Vich, ces souffrances en rapport avec les séquelles du passé sont dues, en partie au moins, aux stratégies gouvernementales actuelles qui visent à rendre ce passé inconnu, invisible ⁶ [35, 236, 290]. Les perspectives d'avenir de nombreuses victimes des conflits sont bloquées par les tabous mis sur ce passé, par l'impossibilité de dire et de raconter ce qu'elles ont subi. Elles éprouvent de grandes difficultés à reprendre pied dans la vie. « Ce que j'ai vécu, je voudrais le raconter, mais il n'y a personne qui puisse m'écouter. Les gens ne veulent plus qu'on parle de ce qu'on a vécu mais j'y pense tout le temps. Je ne peux pas oublier » ⁷, commente Flugencia, une jeune dame survivante de cette époque. Sa réflexion nous révèle la prégnance des souvenirs traumatiques dans la vie des victimes et l'importance du travail de mémoire. Elle souligne l'importance de développer des politiques de réparations et de soins des victimes ainsi que de prévention de la violence.

⁶ À titre d'exemple: Victor Vich illustre le négationnisme en relevant que l'une des recommandations (...)

⁷ Christine Grard, *Le Mur de la Honte*, p.145. Récit recueilli en 2014, à Tablada de Lurin, VMT, Lima, (...)

Des œuvres artistiques comme manifestes

7 La manière dont sont relatés et interprétés des faits qui marquent l'histoire d'une société, d'un groupe humain particulier, montre le sentiment d'appartenance à ce groupe développé par celui ou ceux qui en font partie [Jelin, 2002]. Mais il ne suffit pas pour faire mémoire de tenter de transmettre un souvenir. Il faut aussi qu'il y ait des récepteurs qui acceptent de les recevoir pour que le message ne se perde pas. L'ensemble des travaux artistiques récoltés par le concours *Rescate por la memoria* forment une mosaïque qui impose la réalité de vécus indéniables autant par la répétition de faits et d'acteurs auxquels les artistes font référence que par la singularité et les émotions que révèlent des scènes décrites avec minutie. La somme de ces travaux individuels reconstruit une mémoire commune jusque-là ignorée. Chaque œuvre de ces recueils, que ce soit un conte, un récit, une poésie, un dessin ou une bande dessinée est en relation transtextuelle avec les autres, c'est-à-dire dans une mise en coprésence des différents travaux artistiques [Frangne 2012]. Cette intertextualité [Genette, 1982, 7] fait de ces recueils plus que la somme de leurs parties. Ces auteurs, tous victimes de cette période, montrent chacun comment ils perçoivent la société et se situent en tant que citoyens. Leurs œuvres sont chacune et collectivement une réponse à la tentation politique négationniste. Elles ont été réalisées pour être diffusées vers le grand public autant que vers les représentants politiques, les spécialistes juridiques et des droits humains. Selon Yanoshevsky [2009, 261] elles peuvent donc être aussi envisagées comme des manifestes à la fois singuliers et collectifs car elles proposent des discours où la connaissance est affirmée comme un outil révolutionnaire [Andrin 2018]. Ces recueils interpellent l'ordre socio-politique national et la culture dominante basée sur le profit et l'individu. Ils proposent la mise en place d'un modèle social différent, inclusif et non plus ségrégationniste.

Approche anthropologique

8 Dans cet article, nous nous pencherons sur trois dessins parmi les centaines d'œuvres présentées lors de ce concours. Ces travaux nous donnent à percevoir le point de vue des artistes, leur positionnement social et politique sur base de leurs ressentis lors des événements dont ils ont été témoins et victimes. Chacun de ces trois dessins est à la fois un témoignage sur des faits précis et une interpellation citoyenne particulière. Ils mettent en lumière des aspects importants du travail de mémoire et de l'affranchissement des tabous et des interdits. Ils racontent l'indicible de façon originale et très personnelle.

9 Les pratiques sociales, nous dit l'anthropologue Clifford Geertz, sont des

actions symboliques qu’il faut analyser comme des “textes” et déchiffrer comme des interprétations. Pour ce faire, la démarche anthropologique s’appuie sur une démarche de décentrement, c’est-à-dire de recherche de compréhension du point de vue de « l’autre » — en l’occurrence ici les auteurs des dessins — et de ses représentations en les regardant par-dessus son épaule [Geertz 1983]. C’est dans ce sens que nous explorerons le point de vue et le vécu des auteurs sur ce terrain particulier que sont leurs dessins. Il s’agira de voir avec eux ces scènes qu’ils ont mentalement revécues en les dessinant.

- 10
- Ces trois récits graphiques, peuvent être lus comme un imagier ou même une bande dessinée. Ce sont des traces mémorielles socio-culturelles, « des hypotextes qui disent par encodage ce que la langue hégémonique ne peut exprimer » [Dualé et Garrait-Bourrier⁸]. Ils racontent des visions et des auditions, des effets de couleurs et de sonorités qui s’élèvent au-dessus des mots et qui donnent à comprendre ce qui est tapi derrière [Deleuze 1993, 10-11]. Ces travaux sont proposés par des victimes qui se sont affranchies des normes artistiques et de la peur de dire, pour réinvestir leur histoire. Les trois œuvres choisies présentent une perspective temporelle avant, pendant et après le conflit. Elles racontent une vie quotidienne inconnue des autorités de l’État et brusquement interrompue par ce conflit. Ces dessins disent des souffrances prégnantes, souvent ignorées voire devenues taboues dans ce pays moderne et émergent. Ils nous donnent à comprendre la façon dont les artistes, seuls et en commun, perçoivent et jugent la société depuis les marges sociales où ils sont encore le plus souvent relégués. Ils nous parlent de leurs attentes.
- 11
- Les deux premiers dessins montrent la rémanence du passé dans l’aujourd’hui. Ils seront mis en relation avec le récit d’une rescapée de cette période de violence. Le troisième dessin raconte différentes temporalités, avant et pendant le conflit, et s’impose comme une interpellation politique.

⁸ In: l’appel à contribution de cet ouvrage : <https://journals.openedition.org/babel/7699> consulté le 11-03-2015

Mémoire de l’enfance

- 12
- La première œuvre est réalisée par Moisés Anchahua Huamaní et Victor Fajardo, deux hommes qui étaient très jeunes lors du conflit. Elle montre un enfant seul, pris entre deux feux, entre deux groupes armés. Il est entouré de croix à peine esquissées et dont le nombre semble se perdre à l’infini, donnant le sentiment que les morts sont indénombrables.



Agrandir  Original (jpeg, 184k) 

Figure 1 : "Dios mío perdónalos", dessin de Moisés Anchahua Huamaní et Victor Fajardo, © 2004 Asociación Servicio Educativo Rural, in : Rescate por la memoria Ayacucho, p. 13.

- 13 Le rouge, le noir, le brun et le jaune donnent une emphase particulièrement forte à la violence et à la désolation décrite. Des taches de sang couvrent partiellement les protagonistes violents. C'est le sang de leurs victimes. Il coule vers des villageois réunis pour un enterrement. Des coups de feu sont tirés dans leur direction. Cette scène d'enterrement est placée sur une vignette superposée au dessin principal, dans une autre temporalité donnant à comprendre le fil chronologique de l'histoire et des vécus. La présentation conjointe de ces deux scènes, celle des massacres où l'enfant apparaît seul au milieu de croix et celle des enterrements suggère qu'il est peut-être le seul survivant de sa famille. Pour symboliser l'horreur, dans le haut du dessin un visage qui évoque le Christ crucifié regarde la scène. Il est atterré par ce qu'il voit.
- 14 Les auteurs désignent sans équivoque les agresseurs — des terroristes et des militaires — et les victimes, les habitants du village. Par le jeu des couleurs et par le choix de ne mettre en évidence que quatre acteurs principaux très expressifs, dont un enfant, les artistes permettent de comprendre en un clin d'œil ce qu'ils ont vécu dans leur enfance. Il est impossible d'y échapper.

Prégnance des souvenirs

- 15 Le deuxième dessin est réalisé par Zoraya Zevallos Delgado une dame réfugiée à Lima et originaire d'Ayacucho. Elle trace le portrait d'une femme pensive, mélancolique, la tête emplie de pensées et de souvenirs. Ces réminiscences évoquent d'une part la vie quotidienne dans le village avant la violence : champs de maïs, enfants qui jouent devant une l'école, obtention d'un diplôme, etc. et d'autre part, des moments tragiques : massacres, menaces, destructions, assassinats, viols, morts, solitude. L'auteur amplifie le contraste entre ces deux périodes par le choix des couleurs et les dimensions données. Un fond noir formant la chevelure de la dame sert de fond aux épisodes tragiques. Elle semble les avoir « dans la tête ». Un fond bleu placé devant elle sert de support au passé précédant la violence. Ces souvenirs heureux apparaissent comme des scotomes scintillants dans son champ de vision. Les scènes tragiques sont plus grandes et plus nettes que celles d'avant le conflit montrant la prégnance des souvenirs effrayants.
- 16 La jeune femme représentée porte une petite fille dans les bras. L'enfant s'accroche à elle comme pour attirer son regard et la ramener dans le présent mais sa mère ne la regarde pas. Son regard semble se perdre dans ce flux d'images.



Agrandir Original (png, 1,3M)

Figure 2 : "Recordando para no volver a vivirlo", dessin de Zoraya Zevallos Delgado de Lima. , © 2005, Asociación Servicio Educativo Rural, In : Rescate por la memoria. Hualcavelica, p. 12.

- 17 Comme l'auteure de ce portrait, de nombreuses personnes qui ont fui la violence qui sévissait dans la région d'Ayacucho vivent désormais dans les quartiers marginaux de Lima. Elles sont marquées par ce qu'elles ont vécu et sont hantées par leurs souvenirs. Flugencia⁹, l'une d'entre elles, a deux

⁹ Op. cit.

enfants, une petite fille d'un an qu'elle porte sur le dos, dans un châle typique de sa région natale et un petit garçon qui ne doit pas avoir plus de quatre ans.

18 Lors d'une entrevue, elle raconte :

J'ai grandi dans le terrorisme et la répression. Je n'ai connu que cela dans mon enfance. Ma famille a été disloquée. J'étais petite, je ne sais pas ce qu'ils sont devenus. Souvent, avec ma mère, nous quittions la maison et nous allions dormir dans les champs. Parfois j'y restais seule en mangeant et en buvant ce qu'il y avait. Mes parents étaient jeunes. J'avais un frère aîné, un peu plus âgé que moi. Un soir, je suis restée dormir chez mon oncle avec mon père et mon frère. Les terroristes sont venus. Je sais que c'étaient des terroristes et pas des militaires par les vêtements qu'ils portaient. Je me suis cachée. Ils ont tiré sur mon oncle, mon père, mon frère. Une balle est passée près de la tête de mon frère et il s'est évanoui. Il est tombé près de mon père qui perdait du sang par jet. Mon frère en a été rempli. Les terroristes ont cru qu'il était mort et ils sont partis. Je suis sortie de ma cachette. Je n'avais jamais vu un mort. J'ai pris mon père dans mes bras. Il était raide et j'ai crié: papa, papa, réveille-toi! J'étais seule. Personne n'a osé venir. Mon frère lui, physiquement va bien, mais il est devenu fou. Quelques jours plus tard, des femmes de Lima sont arrivées. L'une d'elles m'a proposé de m'emmener à Lima. Je n'avais pas de nouvelles de ma mère, alors je suis partie. Je suis arrivée à Lima pour travailler dans une famille. Je suis mariée, j'aime mon mari, mais je n'arrive pas à aller de l'avant. Je n'arrive pas à m'occuper de mes enfants comme je le voudrais. Les souvenirs me hantent sans cesse. Je n'arrive pas à vivre, j'ai l'impression que je vais tout perdre de nouveau, j'ai peur, j'ai peur de m'attacher, j'ai peur d'aimer¹⁰.

¹⁰ In Christine Grard, *Le Mur de la Honte*, p. 145, Récit de Fulgencia recueilli en 2014, à Tablada de (...)

19 Les récits de Fulgencia et de l'auteure du dessin semblent superposables. Ils disent la tristesse, la nostalgie, la peur de tout perdre à nouveau, les pertes irrémédiables, la difficulté de donner aux enfants toute l'attention dont ils ont besoin et l'impossibilité d'aller de l'avant tant les souvenirs accaparent le moment présent. La créolisation, la capacité de s'adapter au contexte nouveau, celui de la ville, pour relancer de nouveaux projets de vie sans renoncer à ses référents culturels de départ, semble impossible. Mais l'artiste, par ce dessin, suggère bien plus que le droit de raconter ce qui hante les esprits et empêche de vivre. Sous celui-ci elle a écrit *recordar para no volver a vivirlo* (se souvenir pour ne pas le vivre à nouveau). Elle propose une piste pour que ces drames ne se reproduisent pas : en faire mémoire. Elle apporte ainsi une réponse à la peur de tout perdre à nouveau qui habite Fulgencia. Son œuvre est une interpellation publique et politique sur ce devoir de mémoire qu'elle revendique comme une clé du futur.

Faire mémoire, faire ressentir pour faire comprendre

20 Chaque société humaine, nous dit Joël Candau, possède ses propres configurations mémorielles au sein desquelles chaque individu développe son propre style en fonction de son histoire [Candau, 2006]. Le troisième dessin, réalisé par Edgar Blanco s'inspire des modes traditionnels d'expressions artistiques populaires de la région d'Ayacucho et en particulier des retables colorés mêlant peintures sur bois et moulures¹¹. Ces retables comme ce dessin, mettent en scène la vie quotidienne, les croyances, les espérances en rassemblant divers tableaux et scènes. Ils affirment un sentiment d'appartenance à une communauté précise. L'auteur reprend l'idée d'assembler des tableaux pour raconter à la fois son appartenance à une communauté, ce qui s'y est passé et en faire une interpellation politique.

¹¹ Les retables sont de petits autels portatifs issus de la tradition espagnole à l'époque de la colon (...)

21 Dans le bas du dessin, nous observons une femme au visage triste. Elle se souvient de son passé et de personnes disparues dont elle montre les photos. Ses souvenirs apparaissent contrastés, séparés en deux images en miroir au-dessus d'elle. Dans la moitié supérieure de l'œuvre, le dessinateur a représenté *la morada del alma* (la demeure de l'âme). Il y raconte la vie quotidienne d'un village. Dans le coin supérieur droit, il évoque les maisons, les prés, les bergers et leurs bêtes. Au centre, il a tracé avec précision les habitants en train de danser. Ils sourient et semblent s'amuser marquant de leur ronde l'importance et la joie d'être ensemble, le « nous » identitaire et fondateur de la communauté. Des musiciens les accompagnent. Des couples se forment et s'aiment. La banderole placée derrière eux dit : *para la paz et la vida* (pour la paix et la vie). Danser et être ensemble est pour l'auteur un

facteur essentiel et central de vie. Dans le coin supérieur gauche, des enfants vont à l'école. Comme le signale la pancarte placée à côté du bâtiment scolaire, le but de cette scolarité est *educar para la libertad* (éduquer pour la liberté). Sur la queue de la colombe, un couple plante un arbre symbole de vie. Ces personnages colorés et ces décors sont dessinés sur une colombe pleine de vie, les ailes déployées, le bec ouvert comme pour roucouler et l'œil bien éveillé. Le dessinateur renforce ainsi l'idée que ce quotidien est la paix et la vie, la *morada del alma*.



Agrandir Original (png, 783k)

Figure 3 : "Ayacucho morada del alma", dessin de Edgar Blanco Bautista, © 2004 Asociación Servicio Educativo Rural, in : Rescate por la memoria. Ayacucho, p. 44.

22 La moitié inférieure du dessin détaille le terrorisme et la répression, des scènes de violence, des assassinats, des morts, la peur, la tristesse, l'incompréhension. Une femme serre ses enfants dans ses bras à côté du cadavre de son mari, du père de ses enfants. Il s'agit de la même personne que celle au visage triste au bas de la feuille. Le dessin exprime des souvenirs en miroir négatif des temps heureux. Les différents personnages sont éloignés du centre, sauf un, un homme en uniforme entrain de violer une femme enceinte. Le cœur du village est désormais l'horreur. La communauté est dispersée. C'est la *morada del alma* qui semble anéantie avec l'assassinat de nombreuses personnes. À droite un homme marche et semble fuir avec sa famille. Il se demande si ces agresseurs sont des militaires ou des terroristes. Cette difficulté de discerner les uns et les autres se retrouve dans de nombreux dessins et récits. Elle révèle que les violences perpétrées sur les habitants par chacun des camps en conflit sont du même ordre. Elle sous-entend aussi la non-compréhension de ce qui se passe et la non-adhésion des

habitants à un groupe quel qu'il soit. Pour accentuer le tragique des scènes décrites et dire son ressenti, l'auteur les a dessinées ici aussi sur une colombe, comme un reflet du premier tableau. Mais ses ailes sont clouées sur le sol, elle ne pourra plus s'envoler. Cette colombe semble morte. Elle a la tête en bas, elle saigne par le bec et a les yeux fermés. C'est la paix et l'espoir qui semblent assassinés. Ce dessin précis nous raconte le passé et ce qui s'est passé tel que gravé dans la mémoire de l'auteur. Il dit la perte irréversible et décrit ce qui est perdu. Mais l'artiste ne se limite pas à se lamenter sur la perte. Il dénonce, réclame justice et convoque à s'unir pour la paix et contre la violence. Dans cet univers de désolation, des personnages se lèvent : *luchemos por la paz* (luttons pour la paix) déclare un homme par le biais d'une banderole et *basta de violencia* (assez de violence) affirme l'affiche que portent une femme et un enfant aux mains levées comme lors des manifestations pour scander des slogans. Ces personnages sont placés sur la queue de la colombe morte, juste en dessous de la colombe pleine de vie. Cette position centrale proche des scènes joyeuses peut aussi être comprise comme un chemin, comme un passage obligé pour rétablir ce qui a été détruit : la vie du village, la joie, la communauté.

- 23
- Ce dessin nous emmène à la rencontre de multiples vécus. L'auteur nous force à voir, entendre et ressentir les tragédies qu'il a vécues et ceux qu'il a connus. Impossible d'examiner attentivement son œuvre sans plonger avec lui dans les différents univers traversés. D'une part, il nous invite dans son univers de joie et de vie. La ronde et la bonne-humeur qui circule sont une invitation à les y rejoindre, à s'arrêter auprès d'eux, tant la vie y semble belle. Il ne nous est désormais plus possible de considérer ces personnages que le dessinateur nous a fait rencontrer comme des inconnus. Ceux avec qui l'on a dansé ne sont plus totalement étrangers. Le deuxième tableau nous impose ensuite de partager l'effroi de l'auteur. Il nous force à voir sans pudeur ce que ses proches ont subi. Ce n'est plus un dessin mais une scène dans laquelle nous sommes plongés et qu'il est impossible de fuir. Ceux que nous avons vus vivre et danser dans la scène précédente pleurent, crient, supplient et se meurent. L'auteur bouleverse ainsi nos sens et nos émotions. Son dessin tout en finesse nous oblige à poser un regard attentif pour le décoder car les personnages sont petits et tous de même taille. Il nous amène ainsi à faire un tant soit peu l'expérience de son propre bouleversement. Il ne s'agit plus seulement d'avoir entendu parler d'histoires tragiques vécues par des paysans anonymes mais de rencontrer des personnes précises, proches de l'artiste.
- 24
- Ce dessin, s'il a pour mission première d'être une trace mémorielle, a clairement aussi celui d'inviter à comprendre ce qu'était pour l'auteur la vie avant la violence, l'horreur traversée et ses attentes actuelles par le créneau des ressentis, c'est-à-dire bien au-delà du rationnel. Ce document impose son récit comme une biographie à la fois individuelle et collective. Il est, comme le signale Victor Vich dans ses commentaires sur d'autres œuvres réalisées sur le même sujet, un acte par lequel l'auteur propose une gamme de représentations entre ce qu'il était interdit de révéler et ce qu'il est politiquement urgent de montrer [Vich, 2015, 35]. Les messages de lutte pour la paix et de demande de justice invitent le public à adhérer aux revendications de l'auteur et questionnent le politique sur sa capacité de les entendre et d'y répondre.

Faire mémoire pour construire une nation inclusive

- 25
- Des œuvres artistiques comme celles-ci offrent des éléments autour desquels les groupes humains peuvent articuler leurs identités. Elles apparaissent comme des hypotextes, fruit de la réappropriation d'un passé occulté durant de nombreuses années. Les différentes productions artistiques reprises dans le *Rescate por la memoria* forment *in fine* une mémoire collective de grande ampleur par la juxtaposition et l'empilement de strates mémorielles toutes différentes [Candau, 2002, 61]. Comme le relève Halbwachs, les souvenirs personnels présents dans ces représentations artistiques s'articulent avec les souvenirs d'autres dans un jeu d'images réciproques et complémentaires [65], en transtextualité [Frangne 2012]. Dans ces processus identitaires et artistiques vouloir trouver une vérité absolue et objective n'a pas de sens. L'utilisation de la poétique permet au contraire le surgissement de diverses vérités déclinées selon la sensibilité et les vécus des auteurs. Ces différentes

12 Entre autres, la communauté, le vivre ensemble, la confiance, la solidarité et leurs contraires, la (...)

- représentations sous-entendent des concepts et des symboles ¹². Elles participent de la reconstruction de socles mémoriels solides. La transmission de ces socles assure la transmission culturelle en laissant à ceux qui en héritent la possibilité de s'adapter aux changements et aux bouleversements, de se créoliser [Glissant 1995] par exemple en contexte d'exil ou de migration.
- 26 Le travail de mémoire ainsi réalisé est aussi un processus d'interpellation et d'intersubjectivité entre les artistes et la société [Del Pino, 2004, 12]. Les modalités de rédaction que sont les dessins, les peintures, mais aussi les bandes dessinées, les poèmes, les contes, les textes rassemblés dans la compilation *rescate por la memoria* sont des formes subtiles de récits très personnels qui empêchent la résistance des lecteurs à la réalité dure et cruelle décrite. Ces documents offrent aussi de multiples enseignements et des pistes pour analyser ce qui s'est passé. Ils ouvrent des perspectives « pour que cela ne se reproduise jamais » [*ibid.*].
- 27 Ces différentes œuvres imposent à la population en général et aux représentants politiques régionaux et nationaux en particulier, la véracité des souffrances subies et l'obligation d'entendre les revendications qui y sont formulées. Elles placent ainsi la société péruvienne face à une responsabilité inéluctable [Macher, 2007, 17-20]. Par leur densité symbolique, elles suggèrent des questions et des interpellations citoyennes et politiques à l'ensemble de la société [Vich, 2015]. La reconstruction et la diffusion de la mémoire de groupes historiquement discriminés légitiment leur identité au sein de la société nationale et non plus en marge de celle-ci. Les demandes, les revendications et les propositions contenues dans ces œuvres prises individuellement et collectivement tracent des lignes politiques à développer pour tendre vers une nation inclusive, pluriethnique et pacifiée. La première est la nécessité de reconnaître ce qui s'est passé et de faire mémoire de ce passé pour que cette violence ne se répète jamais. Il s'agira aussi de rendre justice aux victimes et de reconnaître effectivement officiellement et pragmatiquement tous les habitants du pays comme des citoyens de pleins droits.

Bibliographie



Des DOI (Digital Object Identifier) sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition. Les utilisateurs des institutions abonnées à l'un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

ANDRIN, Muriel. « Expressions textuelles, performatives et filmiques des manifestes féministes, pratiques multiples dans les années 1970 et 2000 », in : *Itinéraires* [En ligne], 2018-1 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 03 octobre 2018.

DOI : 10.4000/itineraires.4495

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4495> ; DOI : 10.4000/itineraires.4495

DOI : 10.4000/itineraires.4495

ASOCIACIÓN SER (Dir.). *Rescate por la memoria. Ayacucho*. Frágil Producciones, Ayacucho, 2004, p. 371.

ASOCIACIÓN SER (Dir.). *Rescate por la memoria. Huancavelica*. Frágil Producciones, Ayacucho, 2005, p. 158.

BOURDIEU, Pierre. « La génesis social de la mirada », *Historia y Gráfica* número 4. UIA, 1995 [www.cholonautas.edu.pe/biblioteca.php].

CANDAU, Joël. « Memorias y amnesias colectivas », *Antropología de la Memoria*. Capítulo V. Buenos Aires : Nueva Visión, 2002, p. 56-86.

CANDAU, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires : Nueva Visión, 2006, p. 128.

COMISIÓN de DERECHOS HUMANOS. *Memoria para los ausentes. Desaparecidos en el Perú (1982–1996)*. Comisión de Derechos Humanos, Lima, 2001.

COMISIÓN de ENTREGA de la COMISIÓN de la VERDAD y RECONCILIACIÓN, (Dir.) *Hatun Willakuy, versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, Lima, Corporación Gráfica NAVARRETE S.A. 2004.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 192.

DEL PINO, Ponciano. « Violencia, memoria e imaginación. Uchuraccay y Lucanamarca en la violencia política en el Perú », *Boletín IFP*, año 1, número 7. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.

FRANGNE, Pierre-Henry. « Gérard Genette. La philosophie de l’art comme pratique désespérée », *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico*, [S.l.], v. 4, n. 1, May. 2012. ISSN 2035-8466. En ligne : <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10980/10426> Consulté le 05 Oct. 2018. DOI : 10.13128/Aisthesis-10980. DOI : [10.13128/Aisthesis-10980](https://doi.org/10.13128/Aisthesis-10980)

GEERTZ Clifford, *Bali. Interprétation d’une culture*. Paris Gallimard : 1983, p. 257.

GENETTE Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 480.

GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard,1995, p. 160.

GRARD, Christine. *Le mur de la Honte. Recherche d’inclusion et de citoyenneté depuis les marges de Lima. Ethnographie de San Francisco de La Tablada de Lurin*. Thèse de doctorat UCL, Louvain la neuve, 2018, 367 p.

JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de la Memoria. Siglo XXI*. Editores, Madrid, 2002.

MACHER, Sophie (Dir.). *El umbral de la memoria. Pasado, presente y futuro en las memorias de la violencia en Huancavelica*, Lima : IDL, 2007, p. 310.

MILTON, E, Cynthia. « Imágenes de verdad, el arte como medio para narrar la Guerra interna del Perú », *A Contracorriente, A Journal on Social History and Literature on Latin America*, vol. 6, Nº 2, 2009, p. 63-102.

RIVAS PLATA, Isabel. « De la Capilla de Santero al Cajón Sanmarcos ». *El Retablo Ayacuchano : un arte de los Andes*, IEP, Lima, 1992, p. 11-16.

VALENSI, Lucette. *Présence du passé, lenteur de l’histoire. Armales ESC*, nº 3, mayo-junio 1993, p. 4 94. DOI : [10.1017/S0395264900084572](https://doi.org/10.1017/S0395264900084572)

VICH, Víctor. *Poéticas del duelo. ensayos sobre arte, memoria y violencia Política en el Perú*, IEP, Lima, 2015, p. 314.

YANOSHEVSKY, Galia. « Three Decades of Writing on Manifesto. The Making of a Genr ». *Poetics Today*, vol. 30, no 2, 2009, p. 257-286.



Notes



1 Nom d’une coalition de plus de quatre cents organisations péruviennes de défense des droits humains créée en 2003 pour diffuser les conclusions de la Commission de la Vérité et de la Réconciliation péruvienne (CVR). Au-delà du travail de mémoire sur le conflit interne qui a ensanglanté le pays entre 1980 et l’an 2000, la coalition réalise un suivi des personnes victimes de cette période. Sur le plan politique, elle relève les causes profondes, à l’origine du conflit : des discriminations sociales historiquement et structurellement maintenues au fil des siècles. Elle travaille à la mise en place d’une réconciliation nationale basée sur la vérité, la justice, la solidarité, la paix, la participation démocratique et la reconnaissance des droits de tous les habitants du pays pour construire une société sans violence et sans exclusions.

2 Introduction de l’ouvrage de Sophie Macher, *El umbral para la memoria*, IDL, Lima,

2007, p. 17.

3 Le « Sentier Lumineux » ou plus exactement le « Parti Communiste du Pérou Sentier Lumineux » est un groupe terroriste maoïste-léniniste issu d'une branche dissidente du parti communiste péruvien.

4 Chiffres cités dans *Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Hatun Willakuy*, Lima, Pérou.

5 Les chiffres officiels reconnus sont de 69.280 morts et disparus, plus de 43.000 orphelins et plus de 600.000 déplacés. Mais la CVR reconnaît que ces chiffres sont des estimations minimales et qu'ils pourraient être plus élevés (*ibid.*).

6 À titre d'exemple: Victor Vich illustre le négationnisme en relevant que l'une des recommandations de la CVR, en 2004, est que les manuels scolaires d'histoire contiennent au moins un chapitre expliquant et analysant la période de violence. Ce n'est pourtant toujours pas le cas et de nombreux jeunes Péruviens ignorent ce qui s'est passé durant cette période [Vich 2015: 291].

7 Christine Grard, *Le Mur de la Honte*, p.145. Récit recueilli en 2014, à Tablada de Lurin, VMT, Lima, Pérou. Fulgencia (nom d'emprunt) est une dame de 29 ans, réfugiée à Lima. Elle vit dans un quartier marginal du Sud de Lima construit par des migrants venus des campagnes du pays, parmi lesquels se trouvent de nombreuses personnes ayant fui le terrorisme et la répression.

8 In: l'appel à contribution de cet ouvrage : <https://journals.openedition.org/babel/4922>, consulté le 26/03/2018. Dans cet appel à articles, comme dans leur recherche, Dualé et Garrait-Bourrier s'appuient sur les concepts philosophico-littéraires du « mineur » et de « langue mineure » définis par Gilles Deleuze et Félix Guattari notamment dans *Mille Plateaux* et *Critique et clinique*.

9 *Op. cit.*

10 In Christine Grard, *Le Mur de la Honte*, p. 145, Récit de Fulgencia recueilli en 2014, à Tablada de Lurin, VMT, Lima, Pérou.

11 Les retables sont de petits autels portatifs issus de la tradition espagnole à l'époque de la colonisation. Ils ont été apportés par les premiers colons en vue de préserver leur foi. Ils contenaient au départ des tableaux bibliques et des statuettes de saints. Les artistes d'Ayacucho se sont réappropriés l'idée, l'ont transformée pour en faire des expressions et des représentations de leur réalité de vie, d'événements historiques ou encore pour présenter un contenu politique [Rivas Plata 1992]. Le troisième dessin reproduit dans ce texte, reprenant de multiples scènes, est particulièrement proche de ces retables.

12 Entre autres, la communauté, le vivre ensemble, la confiance, la solidarité et leurs contraires, la perte du sens commun, la méfiance, la déshumanisation, la solitude.

Table des illustrations



Crédits Figure 1 : "Dios mío perdónalos", dessin de Moisés Anchahua Huamaní et Victor Fajardo, © 2004 Asociación Servicio Educativo Rural, in : *Rescate por la memoria Ayacucho*, p. 13.

URL <http://journals.openedition.org/babel/docannexe/image/7699/img-1.jpg>

Fichier image/jpeg, 184k



Crédits Figure 2 : "Recordando para no volver a vivirlo", dessin de Zoraya Zevallos Delgado de Lima. , © 2005, Asociación Servicio Educativo Rural, In : *Rescate por la memoria. Hualcavelica*, p. 12.

URL <http://journals.openedition.org/babel/docannexe/image/7699/img-2.png>

Fichier image/png, 1,3M



Crédits Figure 3 : "Ayacucho morada del alma", dessin de Edgar Blanco Bautista , © 2004 Asociación Servicio Educativo Rural, in : *Rescate por la memoria. Ayacucho*, p. 44.

URL <http://journals.openedition.org/babel/docannexe/image/7699/img-3.png>

Fichier image/png, 783k

Pour citer cet article



Référence papier

Christine Grard, « Expressions artistiques, mémoire d’une histoire traumatique et interpellation politique », *Babel*, 40 | 2019, 77-93.

Référence électronique

Christine Grard, « Expressions artistiques, mémoire d’une histoire traumatique et interpellation politique », *Babel* [En ligne], 40 | 2019, mis en ligne le 15 janvier 2020, consulté le 11 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/babel/7699> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.7699>

Auteur



Christine Grard

Anthropologue
UCL (Université Catholique de Louvain)
LAAP (laboratoire d’anthropologie prospective)

Droits d’auteur



Babel. Littératures plurielles est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](#).



ISSN électronique 2263-4746

Voir la notice dans le catalogue OpenEdition

Plan du site – Commandes – Mentions légales et Crédits – Contact – Flux de syndication
Nous adhérons à OpenEdition Journals – Édité avec Lodel – Accès réservé