

Entretien avec Juan-Manuel Echavarria

Matthieu de Nanteuil¹

L'œuvre de Juan-Manuel Echavarria est multiple. D'abord écrivain, l'artiste est désormais un photographe reconnu, mais il joint à son travail photographique une intense activité narrative. C'est donc une certaine conception de l'art – une pratique artistique tissée de curiosités, de lieux plusieurs fois arpentés, de rencontres, mais aussi et d'abord de récits – qui est interrogée ici. Cette multiplicité permet à l'artiste de prendre des risques. Il y eut d'abord – geste inaugural – les photographies de ces mannequins aux membres manquants et aux visages mutilés. Comment les séparer de cette observation qui en précise le lieu : « Les passants touchaient les robes, effleuraient les vêtements, mais ne regardaient jamais les corps » ? Il y eut ensuite cette vidéo où l'on voit des visages brisés – témoins du massacre de leurs proches dans une ville du Choco – chanter leur douleur et leur espoir, « parce que seul le chant permet de dire ce que les paroles sont incapables de dire ». Il y eut ces tombes de Puerto Berrio, parois de couleur dressées nues dans le vent de l'absurde, où affleure un monde à part – mélange de résistance politique et de rituels populaires, lieu silencieux de la grandeur morale.

Plus récemment, il y eut ce risque, ce vertige même, consistant à demander à d'ex-combattants de dessiner ce que leurs yeux avaient vu, ce que leurs mains avaient fait, ce que leur corps et leur esprit avaient froidement détruit. Non pour s'enfoncer dans l'impunité, mais pour se situer à l'extrême pointe du discours : demander aux acteurs de la guerre d'être les fossoyeurs de leur propre oubli, les réinscrire dans la chaîne des responsabilités et récuser tout alibi.

« Nous ne savions pas ? » Si, leurs mains savaient – et ces mains-là ne trompent pas. Les mains qui peignent sont aussi les mains qui ont tué : tel est le lieu sans lieu d'un art qui refuse de céder aux illusions d'une Colombie absoute par les vertus de la propagande et du temps qui passe. Comment refuser l'évidence, face à ces peintures où se retrouvent, dans la fugacité d'un geste, Daumier, Pissarro et Gauguin ? La parole de l'artiste revient ici, comme un murmure tenace : « Ils ont accepté de peindre, dans l'anonymat. Beaucoup d'entre eux sont analphabètes.

¹ Entretien réalisé en mai 2010, publié en mai 2012. Traduit par Angela Maria Ocampo, édité par Angela Maria Ocampo, Alexandra Woelfle et Matthieu de Nanteuil. La version intégrale de cet entretien est disponible en trois langues (françaises, espagnoles, anglaises) – en version électronique exclusivement – à l'adresse suivante : www.colpaz.org (rubrique portraits/perfiles/profiles).

Leurs peintures valent tous les discours. On y voit à l'œuvre la logique même de la guerre : un monde schizophrène – de part et d'autre du fleuve, le stade de foot et la scène du massacre –, la loi du talion, les mises en scène macabres, et les micro-histoires dont est faite la grande Histoire ». Ana Tiscornia, qui accueillit à Medellín l'exposition *La guerra que no hemos visto*, eut sans doute l'expression la plus juste : « Plus que tout, cette exposition déstabilise la rhétorique de l'oubli ».

En filigrane, c'est un certain rapport de l'art à la violence qui s'élabore sous nos yeux. L'art ne se départit pas d'une fonction critique : il dénonce, de mille manières, la violence érigée en système. Mais son message est à la fois plus profond et plus modeste : il opère une mutation dans le registre même du discours. Le langage de l'art n'est pas seulement celui de la dénonciation. Il ne dit pas le vrai : il fonctionne comme un rempart contre tous les mensonges. Il n'indique pas avec la précision d'un métronome la responsabilité de tel ou tel acteur, de telle ou telle institution : il dit la complicité des acteurs et de la violence, la porosité des institutions au meurtre de masse. Il rappelle qu'une société dont les fondements reposent sur l'industrie du crime est une société gangrénée de l'intérieur.

La société... mais laquelle ? À l'heure de la globalisation, quand la Colombie est à ce point insérée dans les échanges économiques internationaux – et pas seulement en raison du trafic de drogue –, on ne devrait parler que de la société colombienne ? Mais où va la drogue, si ce n'est d'abord en Occident ? Où circulent les rapports sur les violations systématiques des droits humains, si ce n'est dans les agences de presse, les institutions et les états-majors diplomatiques internationaux ? Qui exploite les ressources du sous-sol colombien, qui fournit la Colombie en matériel de pointe, qui achète les exportations colombiennes, sinon ces partenaires de premier plan que sont l'Europe et les États-Unis ?

Quand le monde est devenu un soi-disant « village », l'idée d'un « pays exotique » qui serait à lui seul porteur d'une violence récurrente ne tient tout simplement pas. La Colombie est une part, spécifique certes, mais non exceptionnelle, de ce rapport intime que notre monde moderne entretient avec l'idée d'humanité – ou, plus exactement, avec celle de sa négation. Robert Antelme, Vassili Grossman, Germaine Tillon, Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, et tant d'autres, le savent mieux que personne. [...].

1. Une trajectoire artistique : après l'écriture, l'apprentissage d'un « certain regard »

MdN – *J'ai cru comprendre que ta première activité artistique était l'écriture ? Crois-tu davantage au pouvoir de l'image qu'au pouvoir des mots ?*

[...] Je suis né en 1947 et je ne pense pas que la Colombie ait connu une seule année de paix depuis cette date, y compris pendant la période dite du *Frente Nacional*², au cours de laquelle, selon le sociologue français Daniel Pécaut, il y aurait eu une situation de violence « larvée ». C'est également à cette époque qu'a été réalisé le tableau *La Violencia* (1962), œuvre du peintre Alejandro Obregón. On y voit une femme morte, enceinte, son estomac gonflé, qui paraît annoncer une violence sur le point d'exploser. La Colombie est un pays qui, pendant le XX^e siècle, a connu soixante années de guerre. Quant à moi, c'est le fait d'avoir observé une relation d'indifférence entre des passants et des visages de mannequin défigurés, qui m'a fait sortir de mon apathie. J'en ai fait une série, *Retratos*, dont je vais reparler. Elle est devenue ma boussole pour parler de la violence de mon pays. Mon troisième livre, qui n'a jamais été publié, *Emilia O.*, était l'histoire d'une femme aristocrate et de son indifférence face à la guerre. Il y avait déjà quelque chose, un début, mais je ne le sentais pas aussi fort. Cependant, je dois encore répondre à ta question...

À onze ans j'ai été envoyé dans un internat aux États-Unis. L'essentiel de mon éducation a eu lieu là-bas. J'ai étudié la littérature, l'histoire de l'art et les « humanités ». La langue que j'utilisais le plus était l'anglais. C'est au cours de cette période que j'ai commencé à perdre ma langue maternelle et, quand je suis retourné au pays, je me suis rendu compte que la fluidité de ma propre langue se dérobait. J'ai également compris que mon langage était complètement fragmenté (même lire Garcia Marquez en espagnol était devenu difficile !). Ayant toujours eu une sensibilité marquée pour les arts et ressentant le besoin de « récupérer » ma langue, j'ai décidé d'écrire. J'avais vingt-deux ou vingt-trois ans. Mon premier livre, *La gran catarata*, a été écrit avec l'aide de dictionnaires étymologiques de langue espagnole. Il m'a fallu huit ans pour l'accomplir. Ce fut un moment décisif : je suis en quelque sorte entré au cœur de la langue, faisant là une expérience quasi-transcendantale. Néanmoins, à quarante-neuf ans, je me suis rendu compte que je ne pouvais plus continuer mon écriture, les mots mêmes me disaient « Va-t'en ! Tu n'as pas le temps d'écrire ! ». Alors, je suis allé chez deux amies, Liliana Porter et

² Le *Frente Nacional* résulte d'un accord passé entre les partis Libéral et Conservateur pour que, sur une période seize années, de 1958 à 1974, l'accès à la présidence de la République soit partagé de façon égale, et que chaque parti dispose d'un nombre équivalent de députés au Congrès.

Ana Tiscornia, deux artistes reconnues, qui m'ont dit : « Prends un appareil photo ». Quand je leur ai fait comprendre que j'étais au bord du précipice, elles m'ont poussé dans l'abîme.

Un jour, en 1995, muni de mon appareil photo, je suis allé au Veinte de Julio, un quartier au sud de Bogota où l'on trouve, par exemple, le Divin Enfant. C'est un lieu de pèlerinage reconnu en Colombie. Je n'avais jamais été là-bas et, en passant par une grande avenue, très vaste, bordée de larges trottoirs, j'ai aperçu plusieurs boutiques avec, devant elles, des mannequins exhibant les vêtements. Les visages de ces mannequins étaient cassés, leurs corps incomplets ou mutilés. Parfois, ils leur manquaient les yeux ou le nez. Ils ressemblaient étrangement aux victimes civiles d'une guerre. Ce fut un choc. J'en ai fait le motif de ma première série, en noir et blanc.



J'y suis allé plusieurs fois certes, mais le plus important est que, dès la première fois, j'ai vu les personnes passer, regarder les vêtements, toucher le textile, sans jamais observer les visages mutilés. Alors, je me suis reconnu comme l'un d'eux. Je me suis dit : « Celui qui passe, là, je suis comme lui. Je n'ai pas vu la violence qui frappe la Colombie depuis si longtemps. Je n'ai pas voulu la reconnaître ». En réalisant cette première série, *Retratos*, j'ai aussitôt décidé que ma photographie se devait d'explorer une telle violence. Cinq ou six ans après, quand j'ai commencé à faire des vidéos, je suis retourné dans cet endroit « inaugural ». Je voulais filmer l'indifférence des passants, qui « fabriquait » l'invisibilité des mannequins et, plus largement, l'invisibilité de la violence elle-même. Quand je suis arrivé, il n'y avait plus de boutiques. La scène avait disparu.



De ce point de vue, tu n'ouvres pas seulement la porte d'un monde d'images, obscures ou fantaisistes. Tu ouvres une fenêtre sur le réel : un réel que l'on ne parvient plus à voir, ou à regarder en face...

C'est effectivement le parti pris de ma démarche artistique, qui n'existait pas dans ma littérature. Ma littérature était onirique, je ne voulais pas toucher à la réalité : ni à la politique, ni à l'économie, ni à rien de ce genre. Après avoir débuté dans la photographie, avec les mannequins, j'ai commencé à m'intéresser à l'histoire de ce pays, ainsi qu'à d'autres lieux qui ont connu une histoire douloureuse. La photographie m'a amené au texte et à la réflexion.

Cela t'a permis de faire retour à l'écriture, mais par un chemin inédit...

Tout à fait. Ainsi qu'à l'oralité, à la transmission orale de ceux qui ont vécu la violence dans leur chair.

Cela me semble une introduction toute trouvée pour évoquer Bocas de Ceniza. Que s'est-il passé ?

J'étais au village de Barú, début 2003, et nous étions en train de boire quelques bières au cours d'une soirée. Soudainement arrive un individu, il s'assoit, commence à boire et nous dit : « J'ai une chanson, vous voulez l'entendre ? C'est moi qui l'ai écrite ». « Évidemment », avons-nous répondu. Nous l'avons écouté. C'était une chanson de grâce. Il remerciait Dieu de l'avoir épargné du massacre. Et je me suis ainsi rendu compte que Dorismel, le chanteur, avait transformé sa douleur en chant. J'ai parlé avec lui. Je lui ai demandé s'il pourrait me laisser le filmer en train de chanter *a cappella*.

De retour à Bogota, je l'ai écouté à nouveau et j'étais encore plus touché. Je me suis dit : « Ceci ne peut être un phénomène isolé ; la Colombie doit être remplie de victimes qui, comme Dorismel, ont transformé leur douleur en chant ».

Quelques mois plus tard, le journal télévisé montrait le Président Pastrana en train de visiter le village de Bellavista, dans la région de Boyacá. Là où, le 2 mai 2002, un massacre avait eu lieu dans une église. Dans cette même image, durant quelques secondes, on voit deux enfants en train d'interpréter une chanson concernant le terrible événement. J'y suis allé. J'ai rencontré Noel et Vicente. Ils avaient écrit cette chanson, parce qu'ils avaient été témoins de l'horreur. Ils m'ont donné la vision de ce pouvait être *Bocas de Ceniza*.

Par la suite, je les ai recontactés : ils m'ont permis de les filmer chantant *a cappella*. À leur tour, ils m'ont donné les noms d'autres personnes, d'autres chanteurs de Boyacá. Ce village est juste à côté de la rivière Atrato, dans le Chocó. Il s'agit d'un corridor stratégique pour le flux d'armes et de drogue vers la côte

pacifique. C'est une région particulièrement sujette au conflit : la guérilla et les paramilitaires s'y battent pour contrôler le territoire. Les paramilitaires avaient eu le contrôle de Bellavista et du village d'en face, Vigia del Fuerte. La guérilla est arrivée avec la volonté de les expulser. Un conflit sanglant a eu lieu et la population, cherchant à se protéger, est allée trouver refuge dans l'église. La guérilla a lancé une bonbonne à gaz (une des armes les plus connues des FARC) sur le toit de l'église. Il y eut 79 morts. Les corps ont été brutalement détruits et mutilés. À Bellavista et à Vigia del Fuerte a lieu chaque année une commémoration de la tragédie. J'y vais à chaque fois. Pour la culture afro-colombienne, le cimetière ne signifie pas grand-chose. Ils gardent et transmettent leur mémoire à travers leurs chants. Je connais plus de dix personnes qui ont composé des chansons sur ce massacre, sur l'horreur qu'a vécu la population.

Quels furent les acteurs armés engagés dans ce massacre ?

Tous les acteurs armés ont leur part de responsabilité : les paramilitaires et les FARC se battaient pour le contrôle de ce corridor stratégique ; l'armée colombienne a laissé rentrer les paramilitaires par la rivière Atrato ; c'est l'arme des FARC qui, pour finir, a tué la population de façon brutale. Plusieurs corps ont été démembrés et rendus méconnaissables.

Domingo, un des chanteurs de *Bocas de Ceniza*, fut celui qui prit les corps. Ses descriptions sont chose inimaginable. Cependant, quand j'ai demandé à Luzmila, une autre chanteuse, de me parler de la violence de son village – Jurado, un village du pacifique colombien également touché par la guerre –, elle m'a répondu qu'elle était incapable de le mettre en mots. Ceci a retenu mon attention. Il y a une narration qui s'avère possible à travers l'art, mais que les mots ne peuvent transmettre. L'art nous permet de regarder l'horreur sans nous paralyser, sans nous pétrifier.

Dans l'exposition *La guerra que no hemos visto*, au Musée d'Antioquia, je me souviens qu'en face d'une peinture très dure (représentant encore un massacre) faite par un ex-combattant, le directeur du Musée, Conrado Uribe, m'a fait ce commentaire : « L'art est comme le bouclier de Persée, sur lequel on peut voir le visage de Méduse ». N'oublions pas que, dans la mythologie grecque, le visage de Méduse ne pouvait pas être regardé de face, car il pétrifiait sur le champ.

L'art, pour s'opposer à la pétrification ? Que veux-tu dire par là ?

J'aimerais insister sur cette idée qu'à travers l'art, nous pouvons regarder ou faire face à l'horreur. Pensons à Goya : dans un des œuvres de la série *Los desastres de*

la guerra, il nous montre un massacre de civils et écrit au-dessous : « No se puede mirar »³. Goya nous dirait-il par-là que ce qu'il est interdit de regarder de face... peut être regardé à travers l'art ? Ainsi, je peux observer sans être pétrifié l'œuvre du français Jacques Callot, *Les misères et les malheurs de la guerre*, réalisée en 1633⁴. De même ici, avec une peinture en noir et blanc faite par l'un des ex-combattants. En 2009, cet homme a peint la torture d'un homme pendu à un arbre⁵. Toutes ces images me confrontent à l'horreur, mais elles me permettent en même temps de regarder l'horreur, d'être interpellé, de réfléchir. Ce qui retient mon attention, c'est que dans ces œuvres, à deux cents ans d'intervalle, le thème de la guerre se répète avec un même fil conducteur : la déshumanisation, la répétition de son inimaginable cruauté.

Je voudrais à cette occasion te livrer une réflexion qui me vient en t'écoutant. Il me semble qu'il y a d'abord dans ton travail un geste fondateur de « décentrement », qui consiste à « aller voir », à travailler dans les lieux où la violence se déploie comme dans ceux où l'on lui résiste. Mais il y a plus. Derrière ce jeu « voir-non voir », se cache un certain mode d'exercice de la vision : l'apprentissage de ce que l'on pourrait nommer « un regard indirect ». Il s'agit d'organiser un certain regard, sans pour autant tomber dans le voyeurisme ou, pire, la pornographie. Car il y a une manière de regarder la violence qui est pornographique, c'est-à-dire qui nous aspire dans la spirale du spectacle organique, qui nous enfonce dans le détail des corps mutilés, atrophiés. On découvre ici l'une des difficultés que rencontre l'Occident lorsqu'il se voit confronté à ces questions, notamment sur le plan journalistique : le monopole de la vision ou, plus exactement, la domination du « voir » dans l'exercice des sens. Ce monopole consacre un sens au détriment des autres. Il atteste de la façon dont, sur le plan anthropologique, le développement de la rationalité technico-instrumentale s'est fait en procédant à une sorte de tri sélectif dans le rapport sensible de l'homme au monde. Ce qui est nié, c'est la pluralité de la réceptivité sensorielle, avec tous les prolongements esthétiques qui en découlent – une pluralité qui est au cœur des sociétés non-occidentales.

À sa manière, ton œuvre participe d'un redéploiement de cette pluralité. En adossant le visible à l'oralité, en jouant de la pluralité et de l'hésitation formelles, ta recherche esthétique me semble déjouer les pièges de la toute-puissance du voir et, par là même, remettre le visible face à son exigence fondatrice : « regarder » au

³ « No se puede mirar/Interdit de regarder » fait partie d'une série de quatre-vingt-deux œuvres que le peintre espagnol, Francisco de Goya, réalisa entre 1810 et 1815 à propos de ce qu'il convient d'appeler la Guerre d'Indépendance espagnole, survenue en 1808. Le peintre y détaille des victimes, qui ont été fusillées.

⁴ À propos de la guerre de Trente ans.

⁵ Présente dans l'exposition *La guerra que no hemos visto*.

sens de l'apprentissage d'une « posture » tout entière. Regarder, entendre, sentir, vivre...

Entièrement d'accord. Comme je te le disais, dans ce village de Bojayá où a eu lieu le massacre dans l'église, le cimetière n'a pas beaucoup de signification. Le plus important à Bojayá, c'est l'oralité – c'est d'ailleurs une différence avec Puerto Berrio. Dans les cultures afro-colombiennes, l'oralité est fondamentale. À chaque fois que j'assiste aux commémorations de la tuerie, je découvre qu'une nouvelle personne a composé une chanson sur la tragédie. C'est par le biais de la parole et du chant que cette communauté entretient la mémoire.

2. Entre rituels et résistances, une esthétique de l'expérience populaire : « Las tumbas de Puerto Berrio »

Venons-en précisément à ce qui me semble constituer l'une de tes œuvres majeures : Las tumbas de Puerto Berrio. Elle a donné lieu à une série d'expositions, notamment Réquiem NN, à la Galería Sextante de Bogotá, fin 2009-début 2010. Cette œuvre fut également exposée récemment dans la Maison de la culture de Puerto Berrio, à partir de novembre 2010.



J'ai fini *Bocas de Ceniza* au début de l'année 2004. J'ai ensuite traversé une période de silence qui dura près d'un an et demi, jusqu'au moment où Laurel Reuter m'a rendu visite. Cette femme dirige un musée à Grand Forks, dans le Dakota du Nord, aux États-Unis. Elle était en train de préparer l'exposition *The Disappeared*⁶. J'ai fait pour elle une série de photos, que j'ai appelées *NN – No Nombre*. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à penser au thème des disparus, un thème très marginal, « dissimulé » en Colombie, alors que la disparition forcée y existe depuis très longtemps. Parmi les pratiques violentes des années cinquante, on jetait les corps dans la rivière et, dans les tableaux récents des ex-combattants, on voit beaucoup de cadavres dans les rivières. L'État a une énorme responsabilité dans les disparitions forcées. Un exemple caractéristique est celui de la disparition de onze personnes pendant la prise du Palais de Justice, ou encore l'assassinat de civils commis par des membres de l'armée, connus sous le nom de « faux positifs »⁷. Ce fut très perturbant pour moi, tout comme la participation de membres des forces armées dans les nombreux massacres accomplis par les paramilitaires. Quelques-uns des ex-paramilitaires m'ont raconté, pendant les ateliers de peinture, qu'ils appelaient les soldats professionnels leurs « cousins ». Je ne pourrais jamais oublier cela. [...].

[Un jour] je suis tombé sur un entrefilet dans le journal *El Tiempo*, qui évoquait les « tombes des NN ». *NN – Ningún Nombre* est le sigle donné aux morts sans identité. Après avoir lu cet article, je me suis dit que je devais aller visiter Puerto Berrío, ville de cinquante mille habitants sur les bords du fleuve Magdalena, l'un des plus grands fleuves de Colombie. Puerto Berrío a été pendant plusieurs années frappée par la violence émanant des guérillas, des paramilitaires, mais aussi du haut commandement de l'armée colombienne avec qui ces derniers ont collaboré. Mes deux œuvres précédentes – les séries de photographies *NN* et *Monumentos* – m'avaient déjà sensibilisé au thème des disparus. C'est donc en quelque sorte mon propre travail qui m'a poussé à aller à Puerto Berrío, muni de mon appareil photo. Je suis arrivé sans connaître personne et, quatre ans plus tard, je connaissais beaucoup de monde, beaucoup d'histoires. Je me suis rendu compte que les victimes avaient besoin de parler, de raconter, d'être entendues. L'article faisait référence aux « tombes miraculeuses » des NN et au rituel qui consiste à demander

⁶ *The Disappeared (Los Desaparecidos)* fut une exposition qui réunit, dans le North Dakota Museum of Art, vingt-sept artistes latino-américains, en provenance de pays où la guerre civile et les dictatures militaires ont provoqué enlèvements, tortures ou homicides de civils ; ces actes ont été commis par les agents de l'État ou les forces paramilitaires.

⁷ On appelle « faux positifs » les civils innocents assassinés par l'armée colombienne, que celle-ci a essayé de faire passer pour des membres de la guérilla, morts au combat. De cette façon, les membres des forces armées ont pu faire état de « résultats », de « performances ». Cette pratique s'est considérablement développée dans le cadre de la politique dite de « sécurité démocratique », mise en place sous la présidence de Álvaro Uribe Vélez.

des faveurs aux cadavres que l'on extrayait du fleuve et qu'on enterrait au cimetière. Il parlait aussi du fait que les habitants se disputaient pour « choisir » un NN.



L'article insistait donc sur les aspects rituels, en mettant en avant les « calculs » auxquels se seraient livrés les habitants pour obtenir des « faveurs » de la part des morts. Il n'insistait pas sur la dimension symbolique, ni sur la dimension politique...

Je ne me souviens pas que l'article ait parlé de cela. Quand je me suis rendu pour la première fois à Puerto Berrío, j'ai vu quelque chose d'étonnant : on ouvre le cimetière à minuit, durant tout le mois de novembre, et un homme qu'on appelle « El Animero » – le « gardien des âmes » – dirige la procession. Ce n'est pas un prêtre. Il est habillé de noir, porte une cloche et, tout en arpentant le cimetière, fait des oraisons. Derrière lui, les gens frappent les tombes avec leurs phalanges pour appeler les âmes, s'adresser à l'au-delà. On m'a dit que ce rituel était très ancien et qu'à Puerto Berrío les gens avaient une foi très forte en l'âme des morts. Mais le plus important est que, lors de mon premier voyage, j'ai immédiatement compris qu'un NN enterré à Puerto Berrío est un disparu d'ailleurs, d'une autre région du pays. Et qu'il fallait m'y rendre à nouveau, pour mieux connaître ces histoires, tant une seule visite ne permet qu'une vision superficielle de la question. Une des premières personnes rencontrées par hasard au cimetière me raconta qu'elle avait

adopté trois NN et que l'un d'entre eux lui avait fait une faveur, en lui révélant le numéro avec lequel elle allait gagner à la loterie. Toño me montra « ses » tombes. Tous les matins, il allait en prendre soin dès la première heure. Elles étaient impeccables, surtout celle du NN qui lui avait fait une faveur. C'était une tombe avec une fenêtre en verre, et une serrure que seul lui pouvait ouvrir et fermer. Il portait la clef autour du cou.

Tu as rencontré cette personne au cours de ta première visite ?

Oui, ce fut lors de ma première visite. C'est alors que j'ai constaté que Toño avait baptisé ses NN avec des noms de femmes, sans savoir si ses corps étaient masculins ou féminins. L'un d'entre eux s'appelait Sonia. À tous, il avait donné son premier nom de famille, et à deux d'entre eux son deuxième nom de famille. Tout cela m'a fait penser au baptême. Au fait que le baptême, dans la mort, est une forme symbolique très forte, qui consiste à rendre au cadavre sa dignité et à en faire un être cher pour la famille. Cette pratique du baptême, je l'ai retrouvée durant les visites qui ont suivi. Au cours de ma première visite, j'ai appris à connaître le cimetière, à l'observer, à parler avec certaines personnes, à sentir l'ambiance de Puerto Berrío. J'ai pris des photos, mais je ne savais pas encore très bien comment les prendre. Ce qui m'intéressait déjà, c'était le processus. Aujourd'hui, dans mes photos, on peut voir beaucoup de tombes qui n'existent plus. C'est un cimetière très coloré et, grâce à ma photographie, j'ai pu observer comment une même tombe pouvait changer au cours du temps. J'ai pu capter des moments surprenants dans la transformation de certaines tombes.

Peux-tu préciser ?

Quand le corps d'un NN est enterré, les gens le choisissent, commencent à lui demander des faveurs et, en échange, peignent sa tombe, la décorent, lui apportent des fleurs, le cas échéant mettent une plaque en marbre pour le remercier d'avoir réalisé une faveur, ou encore écrivent sur la tombe des remerciements à la main. Ils peuvent même le baptiser. Quelques tombes ont un premier prénom, d'autres un prénom suivi d'un nom de famille. Ce rituel montre bien qu'il y a là quelque chose d'utilitaire : c'est une sorte de troc où, en échange de quelque chose, on prend soin de la tombe. Mais il y a une autre dimension, beaucoup plus profonde : en baptisant le NN, on l'humanise dans sa mort, on humanise la mort. D'après ce que j'ai pu observer dans ce cimetière, ce sont les plus marginaux, ce sont les gens les plus humbles qui choisissent un NN et lui demandent une faveur, en échange de leur engagement à s'occuper de sa tombe. Ce n'est pas le patron de la quincaillerie, de la pharmacie ou du supermarché. Il existe aussi beaucoup de personnes qui, ayant un membre de leur famille disparu – à Puerto Berrío, il y a des centaines de disparus –, adoptent un NN en espérant que, dans un autre endroit, dans un autre

cimetière du pays, quelqu'un fera la même chose pour celle ou celui qu'ils ont aimé. Ce rituel n'est-il pas avant tout une forme symbolique de deuil ?

Lors de ta présentation à la Galería Sextante, tu semblais dire que la récupération des corps dans le fleuve était aussi, avant même le rituel d'adoption, un acte très lourd de sens...

Quand on sort un corps de la rivière, c'est une preuve de la violence, mais aussi un espoir pour une famille. Cela étant, cette pratique n'est ni commune ni facile. Pour faire sortir les corps de la rivière, il faut la volonté politique des autorités locales. À Puerto Berrío, ce sont les pêcheurs, les pompiers ou la police qui rapportent le corps et le livrent à médecine légale. Le médecin légiste fait l'autopsie et, après huit jours, si personne ne vient réclamer le corps, on le donne à la mairie, puis à l'église, pour qu'ils l'enterrent. C'est la mairie qui paye le cercueil du NN et l'église qui donne la tombe. Ensuite, les habitants de Puerto Berrío commencent le rituel d'adoption.

Ce rite – je l'ai entendu par plusieurs personnes de Puerto Berrío – a commencé au début des années 1980. Gloria Valencia, une dame qui a adopté un NN et l'a baptisé Lucas Fandiño, m'a raconté qu'à cette époque (qu'elle surnomme l'« époque de Pablo Escobar »), on extrayait des « files de morts » de la rivière. Ils étaient si nombreux qu'elle a cessé de manger du poisson.

Je crois qu'au niveau collectif – et peut-être inconscient –, ce qui se passe avec les NN à Puerto Berrío est un acte de résistance particulièrement profond. Pour une personne, ramasser un corps ou un morceau de corps – n'oublions pas qu'en Colombie, il est très fréquent qu'on mutile les corps –, est un acte courageux qui, sur le plan juridique, est loin d'être facile. Les auteurs de la violence jettent le corps à la rivière pour le faire disparaître, effacer toute trace, pour que les vautours et les poissons le dévorent. Dans les ateliers de peinture avec les ex-combattants, j'ai entendu des histoires proches : une pratique très fréquente du paramilitarisme consiste à ouvrir l'estomac de la victime, à lui enlever les intestins, puis à le jeter dans la rivière pour qu'il puisse couler sans flotter. À Puerto Berrío, le corps d'un NN est une preuve manifeste de la violence. Mais en prendre soin devient aussitôt un acte politique, éthique. C'est comme si la communauté disait aux acteurs armés :

Ici à Puerto Berrío, nous ne laissons pas disparaître les victimes. Ici nous les récupérons, les enterrons, leur demandons des faveurs. Nous nous chargeons de leurs tombes et les baptisons dans la mort. Nous leur donnons même nos noms de famille. Ici, les NN font partie des nôtres.

Pas très loin de Puerto Berrío, dans un village appelé San Miguel, sur les bords de la rivière La Miel, il n'y a pas un seul NN. Une dame m'expliqua que, là-bas, le paramilitarisme avait interdit l'enterrement des NN. Ils devaient tous demeurer dans la rivière. Le cimetière de cette petite population, elle aussi touchée par la guerre, m'a permis de réaliser que ce qui se passait à Puerto Berrío n'était pas anodin.

Tu n'as jamais rencontré de pêcheurs qui aient récupéré des corps ?

En novembre 2010, je suis allé présenter l'exposition Requiem NN – qui présente les photos de ces tombes – à Puerto Berrío, lors de l'inauguration de la Maison de la Culture. À cette occasion, j'ai pu faire la connaissance de nombreux pêcheurs. L'un d'entre eux, Carlos, m'a dit que, parfois, quand il jetait les filets de pêche, il ramassait des têtes et des bras. D'autres m'ont raconté comment ils dégageaient et enterraient des morceaux d'êtres humains sur les bords de la rivière pour empêcher que les vautours ne les mangent. Ce que Carlos a ajouté, c'est qu'ils n'ont pas toujours sorti les corps ; beaucoup ont continué à flotter et ont fini par disparaître. Le fait de ramasser un corps peut générer un sentiment de panique, par peur des représailles envers celui ou celle qui a récupéré le corps, ou par peur que les autorités locales « l'embrouillent » avec des questions inquisitrices. Tu te souviens que, dans un coin du cimetière, il y avait un pêcheur qui nous a confiés, à voix basse, que sortir un mort pouvait poser problème, parce que la police « leur posait plein de questions », et qu'il préférerait laisser le corps filer sur le fleuve ? S'il n'y a pas de volonté politique au sein des administrations locales, le ramassage des cadavres s'avère très difficile. Noël, l'un des chanteurs de Bocas de Ceniza, me raconta que, lorsqu'il était petit, il avait vu passer des « radeaux » de morts. Des corps attachés les uns autres, descendant fleuve Atrato, avec un graffiti écrit sur la peau qui disait : « Ne me touchez pas ». Ramasser un corps est un acte transgressif.

De quelles autres histoires as-tu été le témoin dans tes différentes visites, notamment celles que tu as effectuées récemment ?

Il y a une histoire qui m'impressionne toujours. Une mère, qui savait qu'à Puerto Berrío on ramassait les disparus, est allée chez le fossoyeur et lui a dit : « Je sais que mon fils disparu est ici ». Le fossoyeur, qui avait compris son angoisse, lui répondit : « Je vais vous aider à retrouver votre fils ». Il lui apporta des os de différents corps et reconstitua un squelette, à la manière d'un puzzle. Il lui demanda alors si cela pouvait être son fils. Devant ces os et sans aucune preuve, comme celle d'un habit par exemple, la mère affirma que « oui, c'était bien son fils ».

Il y a aussi cette histoire d'un garçon, Wilmer, soldat professionnel travaillant dans la montagne pendant plusieurs années. Il était de Puerto Berrío et a fini par quitter l'armée. Il souffrait d'une maladie qu'il ne connaissait pas. Il est allé chez

un médecin qui lui a dit : « Vous devriez adopter un NN ». L'adoption des NN est bien plus qu'un rituel : à travers elle se met en scène une inscription dans le tissu social, un tissu terriblement déchiré par les années de violence. Finalement, Wilmer, n'a pas voulu adopter un NN parce que cela représentait pour lui trop de responsabilité, mais aussi parce qu'il a eu peur, en pensant qu'il devrait aller le voir régulièrement.

Quel est, de ton point de vue, le rôle de l'artiste face à un rituel si complexe, si profond ?

Dans ce tissu déchiré, je me suis intéressé aux « ouvertures », par lesquelles une communauté parvient malgré tout à exprimer son humanité. Cela étant, j'arrive à Puerto Berrío en 2006 et ce rituel date des années 1980. Combien de tombes n'ai-je pas vues avant de prendre ces photos ? Combien de tombes ont disparu ? Combien sont restées dans l'oubli ? Dans mes photos – et je le répète, seulement en l'espace de quatre années de travail –, on voit des tombes qui n'existent plus. Ma photographie aide à ce que, visuellement, soit préservée la mémoire de ce rite si profond et si complexe. En sachant que, dans ce cimetière, le règlement est assez ouvert. Chaque personne peint et décore la tombe comme elle le désire. Chaque personne écrit ce qu'elle ressent, décore en fonction de ce qui lui paraît beau, s'approprie la tombe à sa manière. Ce n'est pas comme dans d'autres cimetières où il existe des règles très strictes. Ici, esthétiques populaire et religieuse coexistent.

Il me semble que cette esthétique n'est pas neutre... Elle est fondée sur une double transgression : elle transgresse l'ordre de la guerre, qui voudrait généraliser la violence, mais elle transgresse également l'ordre religieux, qui voudrait standardiser les réponses. Dans cette manière d'adopter et d'abandonner les tombes, dans cette façon de baptiser et de rebaptiser, indépendamment du sexe du mort par exemple, il y a quelque chose de l'ordre de la transgression absolue. Cela me fait penser à ce qu'un philosophe français, Maurice Merleau-Ponty, appelait « l'ontologie sauvage ». C'est la sauvagerie du vivant face à la sauvagerie du mortifère. Mais pour que cette sauvagerie soit en quelque sorte opérante, il faut qu'elle s'adosse à des rites, à une tradition, à un sens précis du sacré – la religion revient alors comme le foyer général d'un rapport au monde qui se refuse à la mort immédiate et renoue avec un horizon de long terme, une croyance au sens fort.

Je suis d'accord. Comme tu le dis, baptiser dans la mort revient à pratiquer une double transgression. Est-ce que nous pourrions l'appeler un baptême « laïc » ?

Oui, laïc, mais en un sens qui n'est pas exactement celui véhiculé en Europe. C'est une conception très populaire, très libre aussi, qui correspond à ce mélange d'agnosticisme et de spiritualité sur lequel reposait une grande partie de l'identité des peuples indigènes, avant la Conquête espagnole. Ce qui apparaît ici, c'est une vérité symbolique, ouverte à la pluralité des interprétations. Ce n'est ni une vérité dogmatique, ni une vérité scientifique. La manière dont la « vérité des faits » a tenté, dans l'Occident du XIX^e siècle, de remplacer la « vérité des dieux » est d'ailleurs le signe de sa difficulté à penser la place spécifique qu'occupe cette vérité symbolique, en particulier pour résister à la violence. Ajoutons même que, dans un monde qui a séparé la sphère de la connaissance (des faits) de celle de la culture (fondée sur la quête de sens et l'attachement au symbolique), la violence peut toujours revenir comme un boomerang, car il n'existe plus de barrière à l'idée que la violence pourrait malgré tout permettre de « rétablir » la vérité des faits – par la torture, par exemple. À l'inverse, s'inscrire dans une culture, articuler le quotidien au souffle d'une espérance, vise à interrompre le cercle infernal de la violence froide. Car derrière les faits se cache toujours un élan qu'aucun pouvoir ne peut briser. Or c'est exactement de cela qu'il est question à Puerto Berrio : l'espérance fondatrice qui sous-tend cette expérience populaire est la possibilité d'offrir une sépulture digne à des inconnus qui pourraient être des proches. Cela, rien ne peut l'aliéner. Bien sûr, cette vérité symbolique doit s'enfoncer dans l'épreuve de la particularité pour véritablement advenir : il faut nommer, au sens strict. En revanche, la question n'est pas de savoir s'il s'agit effectivement du corps de Luisa, Christian, Roberto, etc. Ces faits-là sont relégués à l'arrière-plan, sans être ignorés pour autant. Ni scientifique ni strictement religieuse, la lutte pour une sépulture digne instaure un autre type de vérité.

Là encore, tout à fait d'accord. En tant qu'artiste ce qui m'intéresse est la vérité symbolique.

3. Aux limites de l'acte artistique : cette guerre que nous ne voyons plus... mais que les combattants voient

Pouvons-nous aborder désormais ta dernière expérience artistique, La guerra que no hemos visto, dont la première exposition eut lieu au Musée d'Art moderne de Bogotá en octobre 2009, sous la direction d'Ana Tiscornia. L'exposition a circulé, et fut présentée au Musée d'Antioquia de Medellin au printemps 2010. Mais pour que le lecteur comprenne bien, les tableaux exposés ne sont qu'un ultime aboutissement. De plus, il n'est pas question de photographies, mais de peintures : des peintures réalisées par d'ex-combattants, eux-mêmes liés aux différents acteurs

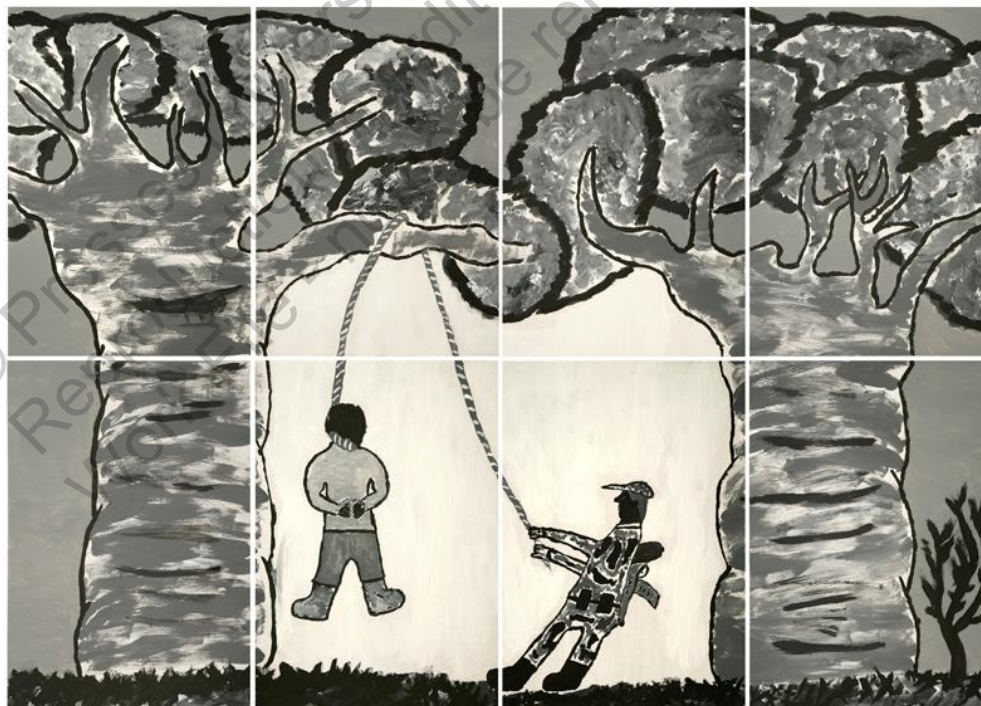
armés (FARC, paramilitaires, forces armées). Et dans des « ateliers » d'un style particulier, qui ont duré près de deux ans. Peux-tu nous en dire plus ?

Après le projet de *La Maria* de l'année 2001, est né le désir d'écouter les histoires de « l'autre côté », à savoir celles des protagonistes de la violence. Des protagonistes souvent très jeunes, parfois des enfants qui avaient l'âge des fils des femmes kidnappées. Je me demandais souvent quel genre d'histoire entourait cette enfance, et ce qui avait amené ces jeunes à entrer dans la guerre. Jusqu'à ce que, à la Maison de la CultC'est un détail sans doute, mais je n'ai aucune d'idée du temps de route qu'il faut prévoir entre Mons et le centre de Bruxelles à l'heure de pointe : pouvez-vous me renseigner (deux heures ?).ure de La Ceja, près de Medellin, je puisse entrer en contact avec trois garçons, des ex-paramilitaires. C'est là que je leur ai proposé de participer à des ateliers de peinture – j'avais ouvert une fondation quelques années auparavant. Ils ne m'ont pas donné leur réponse immédiatement, mais je suis retourné plusieurs fois les voir et ils ont fini par accepter.



C'est comme cela que débuta l'atelier avec les ex-paramilitaires. Au bout de quelques semaines, ces trois garçons ont amené des compagnons, tous de simples soldats. Par la peinture, ils ont commencé à concrétiser leur expérience personnelle de la guerre. Très vite, il m'est apparu que c'était un projet de mémoire pour un pays qui a comme obsession politique de nier l'existence de la guerre. C'est pour ça que je me suis adressé au *Programa de Atención Complementaria a la Población Reincorporada*, mis en place par la Mairie de Bogota – un programme chargé, depuis 2002, d'accueillir des ex-combattants des groupes armés illégaux et de leur offrir des opportunités de réinsertion dans la société.

Son coordinateur, Dario Villamizar, nous a ouvert ses portes pour que l'on travaille également avec les ex-guérilleros. La participation aux ateliers était entièrement volontaire, et j'insiste sur le fait que tous étaient de simples combattants. Après quelque temps, nous avons réussi à faire venir des femmes, ex-guérilleros, ainsi que des soldats de l'armée colombienne, blessés au combat. Ces ateliers ont duré un peu plus de deux ans. Les responsables de ces ateliers, Fernando Grisales, Noel Palacios et moi-même, avons réussi à créer une atmosphère de confiance qui a permis à ces ex-combattants de raconter leur histoire... avec leur pinceau. Cela n'aurait pas pu se faire autrement. Je leur disais : « Montrez-moi ce qu'est la guerre, parce que j'ai besoin de la connaître de l'intérieur ».



Puis je leur ai demandé : « Vous permettriez que l'on voie vos peintures publiquement, qu'on les mette dans un musée ? » Je leur ai posé la question, car je voyais combien ces tableaux nous enseignaient, nous éduquaient à propos de la guerre. Eux étaient ravis de pouvoir transmettre publiquement leur histoire. Mon but, dans ces ateliers, n'a jamais été la thérapie, mais j'ai été heureux quand certains m'ont dit que ces tableaux les « vidaient » et qu'à travers eux, ils pouvaient raconter ce qu'ils n'avaient jamais raconté. Beaucoup disaient : « Personne ne nous croirait ». Ce fut très important de le faire de cette façon : la peinture est un moyen qu'ils ne connaissaient pas et ne contrôlaient pas. Avec le langage, on peut raconter l'histoire, mais aussi l'organiser d'une certaine façon ; ici, dans ces peintures, c'est en quelque sorte leur inconscient qui parlait. Ils mettaient en scène leur vécu sans le rationaliser. Ils ont pu dessiner des symboles, comme par exemple ces ciels rouges symbolisant le sang. Ils nous ont également montré la géographie de la guerre, une géographie que les Colombiens des villes ne connaissent pas. Enfin, en dessinant ces tableaux, ils ont dû affronter leurs victimes, qui sont les véritables protagonistes de leurs dessins. Ceci a entraîné chez certains – pas tous – un processus de réflexion, même si je pense que ce type de processus nécessite beaucoup de temps. Eux-mêmes se justifiaient souvent en disant qu'ils avaient dû « suivre les ordres ».

Si je comprends bien, tu as d'abord contacté d'ex-paramilitaires, avant de contacter d'ex-guérilleros. Dans les deux cas, un long dialogue s'est mis en place pour instaurer la confiance et permettre cette expérience. Y a-t-il eu des différences entre ces deux groupes ?

Les ex-guérilleros étaient quasiment tous du sud de la Colombie, les ex-paramilitaires de l'est d'Antioquia, dans le centre du pays, deux régions culturellement très différentes. Ceux de l'armée venaient d'un peu partout en Colombie. Leurs tableaux sont avant tout des témoignages personnels : c'est cela qui m'a intéressé, plus que les différences entre les groupes. Les atrocités qu'ont commises les membres de ces groupes sont inimaginables. Mais elles coïncident mutuellement, dans la mesure où elles racontent comment certains sont entrés dans la guerre pour se venger des membres de l'autre groupe, qui ont tué leur père, violé leur mère ou décimé leur famille. C'est la logique « œil pour œil, dent pour dent » qui prévaut dans la guerre colombienne.

Il y a, par exemple, une jeune fille qui dessina son autoportrait en train d'exécuter son propre cousin, avec lequel elle était entrée dans la guérilla. Il souffrait de paludisme et ne pouvait pas assurer sa mission de surveillance. Pour le punir, le commandant le fit attacher et exigea de la jeune femme qu'elle le surveille. En cachette, son cousin lui proposa de s'enfuir. Mais un autre compagnon les entendit et en informa le commandant. Celui-ci donna l'ordre à la jeune femme de tuer son

propre cousin. Ce dernier lui a crié : « Cousine, moi je suis malade, toi tu vas bien, tue-moi ». Elle le dessine alors, couché sur le sol, visage contre terre. C'est lui qui s'est mis dans cette position pour qu'elle puisse le tuer.

Il existe de nombreux dessins, tout aussi déchirants. Les femmes, en particulier, ont fait des œuvres inoubliables, dans lesquelles elles montrent leur vécu dans cette guerre. Elles sont toutes d'origine paysanne, comme la quasi-totalité des ex-combattants. C'est ce que j'appelle « les pions dans l'échiquier de la guerre ». Ce sont eux ceux qui ont dû faire le sale boulot. En disant cela, je ne justifie aucun de leurs crimes, aucune des atrocités commises.

De ton point de vue, quel est le bilan de cette exposition ?

L'exposition qui a eu lieu au Musée d'Art moderne de Bogota fut très courte : elle dura juste un mois. Ensuite, elle fut présentée au Musée d'Antioquia de Medellin, où elle resta trois mois. En 2011, elle a été présentée au Musée de La Tertulia, à Cali. Beaucoup de jeunes gens ont visité l'exposition. Des écoles sont venues. On a aussi fait venir de nombreux ex-combattants pour qu'ils voient leurs œuvres exposées. Des articles ont paru dans la presse, on a parlé d'elle à la télévision. C'est important de rendre visible cette guerre, qu'une partie de la population continue de nier en Colombie, y compris parmi les gouvernants. Je crois que ces peintures peuvent nous apprendre beaucoup sur elle. C'est la conservatrice Ana Tiscornia qui l'explique de la meilleure façon : en voyant ces tableaux, on redécouvre combien ce que les victimes nous racontent est vrai – alors que, trop souvent, on ne croit pas ce qu'elles disent, on pense qu'elles exagèrent.

Comment expliques-tu les critiques dont cette exposition a fait l'objet ?

Je pensais qu'elle allait être encore beaucoup plus controversée, qu'on allait critiquer l'exposition parce qu'elle recueille les témoignages des bourreaux et que, dans un pays si polarisé, on préfère n'écouter qu'une seule voix. Mais dans ces peintures, je le répète, c'est la victime qui a le premier rôle. Par ailleurs, *La guerra que no hemos visto* n'est pas passée inaperçue des milieux académiques. Ana Tiscornia, qui a étudié le conflit colombien, sait combien il est complexe. C'est pourquoi nous avons décidé ensemble de publier un catalogue de l'exposition comprenant des textes d'universitaires très respectés dans leur domaine (historiens, géographes, psychanalystes, etc.). Ils doivent nous aider à mieux percevoir la complexité de cette guerre.

Effectivement, il est important de soutenir l'existence d'une certaine complexité, contrairement aux stéréotypes qui pèsent sur de nombreux conflits armés. [...] Mais je voudrais, si tu le veux bien, tenter de clore cet échange par une observation. Elle porte sur la différence entre bourreaux et victimes. [...] Ton œuvre est une condamnation sans répit de la violence. Elle s'oppose à l'idée qu'une telle violence serait « indicible » et que ceux qui y participent ne seraient pas, comme leurs propres victimes, membres de la communauté des hommes. [...] Dans L'écriture ou la vie, Jorge Semprun rejette également l'idée qu'il y aurait de « l'indicible » : c'est pour lui le gage d'une violence à ce point mythifiée qu'elle échappe à toute analyse critique et finit par être interprétée comme une « fatalité », voire une « seconde nature ». C'est le meilleur moyen pour la rendre excusable.

Mais tout dire peut-il aller jusqu'à donner la parole aux bourreaux ? Oui, à condition de tracer sans cesse le cercle de cette éthique élémentaire, qui consiste à distinguer l'identité des personnes et la nature de leurs actes. Si victimes et bourreaux sont membres d'une même communauté humaine, le propre des bourreaux est de placer l'inhumain au centre de l'humain. La violence de masse consiste, non pas à sortir de la communauté des hommes, mais à la briser de l'intérieur, en développant des pratiques qui « déshumanisent », qui enlèvent à une communauté le sentiment de son humanité. Sur le plan philosophique, on peut dire qu'une différence existe au plan phénoménologique, sans que cela n'implique une différence ontologique.

Cette approche sous-tend également le travail de Jean Hatzfeld sur le génocide des Tutsis au Rwanda. [...] Après avoir consacré un livre aux témoignages des survivants, intitulé Dans le nu de la vie, il décida de se mettre à l'écoute de la parole des bourreaux. Il a rendu compte de cette parole dans un second livre, de qualité analogue, intitulé cette fois Une saison de machettes. Dans ce cas, les personnes interviewées avaient déjà été condamnées, aucune confusion n'était possible. Son livre visait seulement à rendre compte du « travail » d'extermination, en montrant combien celui-ci était inséré dans une pratique ordinaire [...]. Dans ton cas, cette différence est au cœur de ta réflexion, mais elle doit être constamment reconstruite par ceux qui s'intéressent ton œuvre. Elle n'est pas donnée a priori en raison de la perpétuation de l'état de guerre. Elle n'en demeure pas moins fondatrice : elle est le socle éthique sans lequel la sortie de la violence devient impossible. Sans elle, tout s'écroule, à commencer par l'œuvre artistique.