

– Ne pas reproduire sans autorisation –

**ART ET VIOLENCE DE MASSE.
ENTRETIEN AVEC JUAN-MANUEL ECHAVARRIA**

par Matthieu de Nanteuil (UCL/CRIDIS)

– Entretien réalisé en mai 2010, publié en mai 2012¹ –

L'œuvre de Juan-Manuel Echavarría 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 Chocó – 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.

¹ Traduit par Angela Maria Ocampo, édité par Angela Maria Ocampo, Alexandra Woelfle et Matthieu de Nanteuil.

« 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. 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 Medellin 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 ». L'art, véhicule d'une réalité que l'on ne veut plus voir, travail mille fois répété, gestes inaboutis, tensions extrêmes à la lisière du dicible, qui desserrent les ornières du quotidien et mènent à l'intérieur du réel.

En filigrane, c'est un certain rapport de l'art à la violence qui s'élabore sous nos yeux. Certes, l'art ne se départ 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 ? A 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 Etats-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.

Actualité de l'art : faire voir un régime de complicité, en amont de toute explication. Souligner les allers-et-retours constants entre le « quotidien » et « l'exceptionnel », le « normal » et le « pathologique ». Démolir les frontières, précisément. A la chape de plomb d'un certain mutisme, cet art-là oppose la pluralité des formes, le tranchant du témoignage populaire, l'expérience de la guerre et de la survie. Voilà pourquoi, à nouveau, cette pratique artistique s'ordonne autour de la narration. Il ne s'agit pas de superposer un discours à un autre, mais d'autoriser une parole qui rappelle le geste artistique à sa matière, à son ancrage. « C'est à tel endroit que j'ai rencontré telle personne, là qu'est née telle ou telle idée... » La parole subjective de l'artiste, qui interdit la fascination de l'art pour l'art, débouche sur un nouveau régime narratif : elle souligne l'incomplétude de l'acte artistique, son insertion dans le monde qu'il représente et dont il ne peut s'abstraire. Ce qui émerge alors, c'est un langage d'ensemble : une parole et un geste qui se tiennent comme en haleine au-dessus d'un gouffre dont ils soulignent l'actualité, inlassablement. Une

parole sans certitude, mais qui tire sa force de son aptitude à s'adresser à tous, à articuler la subjectivité de l'artiste à celle de chacun d'entre nous. Un geste précis, spécifique, mais qui ouvre sur ce qui l'habite au plus intime de lui-même : exhumer le réel, soulever les montagnes d'indifférence et de peur qui inhibent la société, l'empêchent de s'extraire de la logique de la guerre. Par l'acte artistique, le réel fait retour dans la narration, l'agora se reconstitue autour et à partir de la reconnaissance du meurtre – et non de son déni. Langage particulier, mais à même de prendre pied dans les lieux les plus reculés de la société. Langage élaboré, mais capable d'habiter et d'être habité par les citoyens les plus ordinaires.

Ajoutons alors un point essentiel : un tel langage n'a rien de fausseté « neutre ». Il ne cherche pas à se dérober à l'analyse rationnelle, encore moins à l'horizon d'une éthique auquel l'art peut et doit être rapporté, comme n'importe quelle activité humaine. Au contraire, dans sa diversité même, l'œuvre de Juan-Manuel Echavarría appelle cet horizon de ses vœux ; l'entretien qui suit en est en quelque sorte la preuve. La hiérarchie des responsabilités, l'analyse critique des rapports de domination, la capacité à sortir d'une confusion des genres si savamment entretenue par tous ceux qui ont intérêt à la guerre, sont autant de prolongements possibles de son œuvre. Mais l'art oblige en même temps à reformuler certains aspects fondamentaux d'une telle démarche : l'imputation des causes ne peut se faire dans l'ignorance des faits, de même que l'éthique ne peut se passer d'un travail sur le visible, sur ce qui permet à une société de voir ou de ne pas voir, sur l'enjeu que constitue la reconnaissance de l'autre. Il y a une sorte de préalable anthropologique que l'on ne peut occulter, et que l'art en général – et celui-là en particulier – met en avant.

Voir, savoir... Sans doute cette dualité est-elle au centre de tout travail artistique. Sans doute l'œuvre d'art a-t-elle pour fonction première de réinscrire l'homme dans un terreau élémentaire, qui fait des sens bien autre chose que de simples organes : le véhicule possible de notre humanité – ou de sa mise entre parenthèses, dans les dédales de « l'occupation » ou du « divertissement ». Mais ces quelques éléments prennent ici une inflexion particulière lorsque, irréductibles à la possibilité d'un discours qui en fixerait la signification ultime, ils surgissent au sein d'une société en guerre. Alors l'œuvre ne pointe pas seulement du doigt une violence abstraite, étrangère. Elle est le doigt : elle désigne celui qui le tend comme celui qui est montré. Face à la Méduse qui figerait sa proie, face à la violence qui, par son abomination, paralyserait ceux à qui elle s'adresse, cette œuvre-là nous rappelle... que la Méduse est à visage humain. En Colombie et ailleurs.

UNE TRAJECTOIRE ARTISTIQUE : APRES L'ECRITURE, L'APPRENTISSAGE D'UN « CERTAIN REGARD »

MdN – À quoi résumerais-tu l'essentiel de ta démarche ?

JME – Ce qui m'intéresse, aujourd'hui, à travers ma photographie, c'est de sortir de cette enceinte de quatre murs que forme mon studio de Bogota pour me rendre dans la campagne colombienne, cette campagne frappée par une violence inimaginable et depuis si longtemps. Il n'y a sans doute pas d'autres façons de connaître notre réalité – à laquelle, ici, nous avons décidé de tourner le dos – que d'écouter les histoires des paysans et de se mettre à leur école. Bogota est devenue la capitale de l'indifférence. Cela n'intéresse personne de regarder au-delà ; il y a tant de nouvelles

répétitives dans les médias, tant d'images et de reportages, que la violence est devenue « notre pain quotidien ». Et cela nous anesthésie. Cependant, je pense aussi que ne pas vouloir voir est un mécanisme de défense, qui permet de vivre sans devoir sortir de sa zone de confort. Le poème de W. H. Auden, « Musée de Beaux Arts », dans lequel il fait référence à une peinture de Bruegel appelée *La Chute d'Icare*, parle précisément de ce mécanisme : ne pas voir pour résister à l'engagement. Ce poème m'a largement inspiré lorsque, en 2006, j'ai réalisé une série de six photographies appelée *Monumentos*. À travers elle, j'ai essayé de souligner la force de l'indifférence, cette force qui, à mon avis, contribue à pérenniser le cycle de violence dans lequel nous nous sommes habitués à vivre.

Mais comment tout cela a-t-il commencé ? 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 11 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 22 ou 23 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 49 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 Ana Tiscornia, deux artistes reconnues, qui m'ont dit :

² Le « Frente Nacional » résulte d'un accord passé entre les partis Libéral et Conservateur pour que, sur une période de 16 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.

« 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, bordé 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 à 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.

Et après, qu'as-tu fait ?

Après ce fut une série de 32 photographies appelée *Corte de florero*. J'ai construit des fleurs avec des os humains que j'ai pu acquérir avec l'aide de quelques médecins. Je les ai photographiées, en m'inspirant des planches de *L'expédition botanique de Mutis* qui, en 1783, avait permis à « l'esprit des Lumières » de faire son entrée dans le Nouveau Royaume de Granada (la Colombie d'aujourd'hui). A titre personnel, ce qui me semble intéressant dans *Corte de florero*, c'est que les années cinquante, qui ont été marquées par la guerre civile entre libéraux et conservateurs, ont également été le théâtre d'une violence inimaginable, surtout à la campagne. Pendant cette période, les corps des victimes subissaient des transgressions appelées « cortes » ou « coupes » : « coupe de cravate », « coupe de mica »... Et moi, enfant – j'habitais à Medellin –, j'entendais ces histoires. La « coupe de cravate » était une transgression par laquelle on ouvrait un trou dans la gorge du cadavre pour y faire passer la langue ; la « coupe de mica » mettait en scène un corps décapité, dont la tête était posée sur l'estomac ou entre les jambes. A cette époque, on a assisté à une sorte de recomposition, de réécriture des corps au travers de ces pratiques mortifères. Il existe des photographies qui documentent la coupe « de cravate », « de mica », mais aucune relative à la « corte de florero » ou « coupe de vase ». Dans ce cas de figure, il s'agissait de couper la tête et les extrémités de la victime, puis d'introduire les bras et une partie des jambes dans le torse, de façon à ce que le torse devienne une vase. Des noms comme « corte de florero » semblent avoir été donnés par les paysans eux-mêmes. Je devais entendre cela à la radio car, dans mon enfance, il n'y avait pas de télévision.

Cela ne t'a pas été transmis, malgré tout, par l'histoire familiale ?

Je suis convaincu que mes parents parlaient de la brutalité de ces coupes et de l'atrocité de ces pratiques ; je pense aussi que les domestiques les évoquaient fréquemment. Quelque chose de cela a dû s'installer dans mon inconscient si bien que, lorsque j'ai lu le livre de l'anthropologue Maria Victoria Uribe Matar, *rematar y contramatar*, où elle parle de ces coupes dans les régions du Tolima, mes souvenirs d'enfance sont remontés à la surface et m'ont incité à faire la série *Corte de florero*. Les histoires de ces coupes étaient très abstraites pour mon âge, mais elles se sont enchaînées à mon imagination. Sinon, je pense que je n'aurai pas fabriqué ces « fleurs du mal ». Il y a une autre image qui, durant les années cinquante, s'est également imprimée en moi : celle du « repassage ». J'entendais – là aussi, je pense, à la radio – que, dans un village, les libéraux et conservateurs étaient entrés pour, disaient-ils, « repasser » leurs adversaires. Dans les faits, une bande armée luttait à la machette contre une bande adverse : c'est là je crois l'origine du mot « repasser ». Mais je ne le comprenais pas. Enfant, je me souviens être rentré plusieurs fois dans la chambre de notre domestique. Je la voyais avec son fer à repasser. Pour moi, c'était cela « repasser » une personne, une sensation visuelle extrêmement forte. C'est d'ailleurs la première fois que je l'évoque : aurait-il été possible que, pour le garçon que j'étais, le pantalon ou la chemise aient pu représenter une personne ?

Après cela, il semble que tu sois entré de plain-pied dans ton travail artistique, avec la certitude d'avoir à mener un travail sur l'image, le visible, les sens qui précèdent ou excèdent l'écriture...

C'était le tout début de mon engagement dans la photographie. J'ai compris, peu à peu, que ma force se trouvait dans l'image et qu'avec elle, je pouvais créer des symboles ou inventer des métaphores. En tant qu'artiste, la métaphore m'intéresse grandement. J'avais appris à utiliser l'image dans ma première période de littérature, puis dans la photographie, laquelle est pour moi, avant tout, un art visuel. Ainsi, j'ai pu construire *La bandeja de Bolívar*. Cette œuvre est née de l'indignation que j'ai ressentie lorsque le gouvernement d'Ernesto Samper nia ses liens avec le narcotrafic, apparus au grand jour lors de sa campagne présidentielle. Malgré les preuves accablantes, il n'a pas démissionné – et le Congrès n'a rien fait en ce sens. Or ce fut un problème politique très grave, dans lequel on s'est littéralement moqué des Colombiens. Mon frère Andres avait acheté, auprès d'un antiquaire à Bogota, un plateau de Bolívar. Il était décoré avec des roses et portait l'inscription « *Republica de Colombia para siempre* ». C'était un plateau commémorant l'utopie fondatrice du pays, la naissance de la Colombie en tant que République. Andres me l'avait offert et, dans un moment d'indignation, j'ai dit : « Je veux casser ce plateau ». De là est née l'idée d'une série de 10 photographies : la première représente le plateau intact, qui va se casser progressivement jusqu'à devenir, à la fin, un petit monticule de poussière blanche. Par la suite, j'ai monté une vidéo autour de ces 10 photographies, en leur donnant du son. On ne voit aucune main casser ce plateau, mais simplement les images du plateau en pleine désintégration. Pour terminer, le petit monticule évoque la cocaïne. En ce début de XXI^e siècle, alors que nous sommes encore en guerre, l'argent et le narcotrafic ont pénétré toutes les institutions du pays.

Après cela arrive une série qui s'appelle *La Maria*. Il s'agit d'un projet réalisé autour de sept femmes et quatre hommes, exerçant des responsabilités professionnelles, enlevés dans l'Église La Maria de Cali, en mai 2000. Ce fut un enlèvement massif. Des membres de l'Armée de Libération Nationale (*ELN, Ejercito de Liberacion Nacional*) sont entrés dans l'église, ont divisé les gens en groupes pour mieux les maîtriser, et ont pris en otage plusieurs personnes, parmi lesquelles ces sept femmes. Le pire est que, lorsque la prise d'otage n'est pas politique mais économique, comme ce fut le cas pour ces personnes et comme c'est le cas pour la majorité des séquestrés en Colombie, l'otage devient un objet, une marchandise pour laquelle il n'existe qu'un seul « acheteur » potentiel : sa famille. C'est avant tout de cette déshumanisation que la personne souffre pendant son enlèvement. Ces femmes m'ont permis de photographier ce qu'elles avaient ramené du maquis. Elles m'ont également permis d'enregistrer leurs histoires, souvent très douloureuses, comprenant des périodes de forte tension entre elles, mais aussi des moments profondément poétiques.

La captivité a duré cinq mois, au cours desquels elles ont inventé des stratégies de survie. Ainsi ont-elles consacré une partie de leur temps à chercher des insectes et à les collectionner. Cette activité est devenue très importante pour elles, parce qu'elles faisaient part de leurs « trouvailles » à ceux qui les surveillaient. De façon surprenante, et pour tout dire incroyable, elles n'hésitaient pas à partir à la recherche des insectes qu'elles n'avaient pas pour compléter leur collection. Cette démarche a permis d'entrer en communication avec les guérilleros. Je pense qu'une des choses les plus difficiles mais nécessaires pendant un enlèvement, c'est la communication entre les séquestrés et leurs « gardiens ». Grâce à cela, elles ont fait une collection d'insectes très variée. Elles disent aussi qu'elles ont vu des rivières magnifiques, transparentes, avec des fonds de couleur donnant à l'eau des tonalités d'or, de rouge, de vert. Lors ces expéditions, elles prenaient des cailloux auxquels elles donnaient un nom ou prénom, représentant quelqu'un qu'elles chérissaient. Je pense que, lors de ce travail, il y eut beaucoup d'espérance car, en donnant un nom aux formes qu'elles inventaient avec les pierres, elles fabriquaient des cadeaux pour ceux qu'elles aimaient. Ces objets symbolisent une résistance à l'oubli. Ensemble, ces cailloux et ces insectes sont les témoins des moments qu'elles ont vécus pendant leur enlèvement.

Un autre exemple. Elles racontent que l'expérience de la promiscuité a été très difficile car elles devaient dormir dans des espaces particulièrement réduits. On appelle ça un « cambuche », une tente : il n'y a ni matelas, ni oreiller. Bouger pendant la nuit en se partageant un espace aussi étroit ne peut que générer le conflit. Au début, il y a eu beaucoup de tension, mais elles ont fini par s'entendre pour survivre. Elles nous racontent aussi une belle histoire : durant leur captivité, elles ont créé un son, un cri, qu'elles appelaient le « rugissement du lion ». Quand une personne du groupe était libérée, elles se regroupaient, se congratulaient, se mettaient en cercle et pratiquaient le rugissement pour que la personne parte en emportant leur voix et leur affection. Ce sont des histoires émouvantes, et en même temps très dures, dramatiques. Mais elles ont eu le courage – et l'intelligence – de comprendre qu'elles devaient agir en groupe et demeurer créatives pour faire face à la difficulté. De fait, elles ont créé plusieurs pièces de théâtre. Le soir, elles se disaient souvent : « Alors, qu'est-ce qu'on fait ? Imaginons que nous allions toutes au resto. Nous

choisirions le plus délicieux. Alors, toi Melitza, que vas-tu commander ce soir ? » Elles jouaient des comédies et riaient. La créativité, au milieu de la marchandisation des corps...

Dans *La Maria*, il y a également quelque chose de très important dans mon processus artistique. J'ai enregistré leurs voix racontant leur histoire. Parallèlement, on a effectué tout un travail visuel, en photographiant leurs objets personnels. Dans mon travail postérieur, comme dans *Bocas de ceniza*, je continue d'articuler image et oralité. *La Maria* fut très importante car il y avait là le début de quelque chose qui, des années plus tard, me permettrait de mettre sur pied les ateliers de peinture avec les ex-combattants. Ainsi, j'ai demandé à Melitza, qui était une professeure d'art, si elle avait eu peur d'être tuée à certains moments. Elle m'a dit : « Non, car parmi les personnes qui nous surveillaient, il y avait des enfants... de l'âge de mes enfants. » Et je me suis dit qu'un jour, je devrais connaître l'histoire de l'autre bord. *La Maria* a été très peu exposée, essentiellement dans le Musée de la Tertulia de Cali. C'était une œuvre très belle, visuellement parlant.

Elles sont venues ici à Bogota, un week-end et nous avons beaucoup parlé. C'était très fascinant de voir ces insectes dans des petites boîtes, pareilles à cassettes, offertes par les guérilleros pour qu'ils soient conservés. De chacune des différentes espèces, il y avait entre deux et huit exemplaires. La seule exception fut une espèce de cafard, pour laquelle il y avait onze exemplaires, soit le nombre exact de séquestrés, si l'on ajoute les quatre hommes. Alors j'ai décidé de photographier les cafards, en les mettant dans la même boîte, côte à côte, évoquant ainsi la situation des otages dans leur tente. D'une certaine manière, ils s'étaient toutes représentés dans cette série. Je ne peux pas m'empêcher, en pensant ces insectes, de faire un lien avec la *Métamorphose* de Kafka : au final, ils étaient transformés en objets, en marchandises comme le personnage de Kafka, Gregorio, qui s'est métamorphosé en insecte. Quand je leur ai montré la photographie des onze insectes dans la boîte, Melitza et Rossana ont réagi immédiatement en disant : « C'est nous. » Elles se voyaient comme des insectes... avant de retourner à leur condition humaine.

Je voudrais m'arrêter un instant sur ce point. Quelque chose, dans ton travail artistique, touche indéniablement à la question de la « prise de conscience ». Ton travail bouscule en profondeur les représentations habituelles que chacun se fait de la société colombienne. En outre, il contient beaucoup plus que de simples images : on y trouve de l'oralité, des expériences auditives, des histoires aussi. Comme nous le verrons dans le cas des ateliers de peinture avec les ex-combattants, qui ont donné lieu à l'exposition La guerra que no hemos visto, la narration est constamment présente dans ta manière de présenter les œuvres et, donc, de créer. Il faut écouter les histoires que tu racontes à propos des différents tableaux – la manière dont se sont noués les contacts, ce que l'ex-combattant dit au sujet de son expérience de la guerre, la scène qu'il ou elle a tenté de peindre, etc. – pour en comprendre la logique, la signification exacte. Un peu comme si la manière même que tu avais de choisir et d'investir tes sujets présupposait une parole... non artistique.

En effet, derrière mes images se cache la parole. Cela doit être l'héritage de mon écriture.

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, une fenêtre sur 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 ». « Evidemment », 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 entrain 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 témoin 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. A 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, Vigía 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. A Bellavista et à Vigía 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 grande 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 savent 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 faite par un ex-combattant – représentant encore un massacre –, 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 le mythe grec, le visage de Méduse ne pouvait pas être vu 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 au même temps de regarder l'horreur, d'être interpellé, de réfléchir. Ce qui retient mon attention, c'est que dans ces œuvres, à 200 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

³ « No se puede mirar/Interdit de regarder » fait partie d'une série de 82 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 A propos de la guerre de Trente ans.

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

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 faite 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 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.

ENTRE RITUELS ET RESISTANCES, UNE ESTHETIQUE DE L'EXPERIENCE POPULAIRE : « LAS TUMBAS DE PUERTO BERRIO »

Nous arrivons alors 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

⁶ *The Disappeared* (*Los Desaparecidos*) fut une exposition qui réunit, dans le North Dakota Museum of Art, 27 artistes latino-américains, en provenance de pays où la guerre civile – comme les dictatures militaires – ont produit enlèvement, torture ou homicides de civils. Ces actes étant réalisés par les agents de l'État ou les forces paramilitaires.

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.

Cette contribution de l'Etat à la destruction de la société n'est pas le propre de la Colombie. On la trouve dans tous les cas où se met en place un système politique autoritaire ou totalitaire, dont la perpétuation passe par le verrouillage de la société (de son autonomie, de ses aspirations, etc.). Mais la pratique à grande échelle de la disparition forcée, comme c'est le cas en Colombie, s'explique par un certain nombre de raisons spécifiques, qui ont à voir avec l'histoire colombienne elle-même. Deux raisons me semblent devoir être mentionnées. La première tient au fait que la disparition forcée répond à des exigences fonctionnelles : en l'occurrence, briser la dimension publique de chaque existence singulière, s'attaquer la base de ce que Hannah Arendt appelait l'apparaître. L'apparaître constituait pour elle le fondement de la polis, à savoir la propension d'une communauté humaine à agir collectivement dans le respect de la pluralité de ses membres. Dans l'apparaître, chacun participe à la formation d'un « espace public », espace de communication qui réunit une diversité d'êtres uniques. L'action politique doit alors abandonner sa position de souveraineté pour se reconnaître dans l'échange mutuel, orienté vers le sens commun. La disparition forcée s'attaque ainsi aux racines même de la démocratie. Elle se distingue des homicides ou des déplacements forcés à des fins d'occupation territoriale (davantage pratiqués par les groupes paramilitaires), ou encore des attentats visant à détruire les appareils militaires ou les structures étatiques (pratiqués par les guérillas). Elle est, dans le champ de la violence, l'expression même du pouvoir souverain. A cela s'ajoute une seconde raison. Pratiquée essentiellement par les forces armées, avec la complicité des groupes paramilitaires, la disparition forcée... ne se voit pas, par définition. Elle ne vise pas seulement à faire disparaître. Elle vise aussi à diluer la chaîne des responsabilités. Du même coup, elle tient éloignée la figure de « l'Etat de droit » du constat de complicité active avec la « violation des droits ». Elle protège l'institution étatique elle-même, ainsi que son fondement juridique. En d'autres termes, elle constitue un rouage essentiel de perpétuation de la violence d'Etat – malgré un certain nombre d'avancées juridiques récentes, dues à la consolidation d'un droit pénal international. C'est pour cela que ton travail de mise à jour est décisif. C'est un acte éminemment politique, au sens arendtien du terme. Mais revenons à Puerto Berrio...

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 Berrio, ville de 50.000 habitants sur les bords du fleuve Magdalena, l'un des plus grands fleuves de Colombie. Puerto Berrio, qui se situe dans la région du Magdalena Medio, 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 Berrio, muni de mon appareil photo. Je suis arrivé sans connaître personne et, quatre ans plus tard, je connais beaucoup de monde, beaucoup d'histoires. Je me suis rendu compte que les victimes avaient besoin de parler, de raconter, d'être

⁷ On appelle « faux positifs » l'assassinat de civils innocents 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.

entendues. L'article faisait référence aux « tombes miraculeuses » des NN et au rituel qui consiste à demander 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 ces 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 dans 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 ailleurs, dans une autre région du pays. Et qu'il fallait m'y rendre à nouveau, pour mieux connaître ces histoires, tant une seule visite oblige à rester en superficie. 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 il allait gagner à la loterie. Il me montra « ses » tombes. Toño allait tous les matins, dès la première heure, en prendre soin. 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. Il avait donné à toutes son premier nom de famille, et à deux d'entre elles 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 à 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. A 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'Eglise 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 80. 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 mute 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. A 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 passe 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 la Maison de la Culture⁸. A 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 dégaugeaient 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 de la 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 confié, 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. Noel Palacios, 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.

Domingo Mena, dont nous avons déjà parlé, est un pêcheur qui travaille sur le fleuve Atrato. Il qui m'a confié que, lorsqu'il observe un regroupement de vautours, c'est qu'un mort descend le fleuve. Alors il chasse les vautours, « met le mort dans une petite embarcation » et va le donner au maire. Il a déjà enterré plusieurs NN au cimetière de Bellavista, dans la région de Bojayá. Domingo s'intéresse beaucoup aux NN. C'est une personne très humaine. C'est lui qui a nettoyé l'église après le massacre de Bojayá. Il raconté que les morts étaient restés trois jours exposés aux intempéries, parce que l'église était restée sans toit. Ils étaient là, en train de pourrir, personne ne les ramassait. Jusqu'à ce que Silver, le chef de la guérilla, dise à Domingo : « Ramasse ces corps sinon je vais leur jeter de l'essence ». C'est donc lui qui dut ramasser les corps démembrés. Il raconte que, pendant qu'il faisait cela, il pleurait et composait des chansons pour les morts. Je

⁸ Ciudadela Educativa y Cultural América, Puerto Berrío, Antioquia, Colombia. 2010.

dois dire que sa chanson a cappella, dans *Bocas de Ceniza*, ne cesse de m'émouvoir, même bien des années plus tard.

De quelles 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 recomposa 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 80. 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, une guerre dans laquelle on rend coup par coup, etc. –, quitte à piétiner les référents symboliques les plus essentiels. 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'élan, 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, la possibilité toujours renouvelée d'élargir le périmètre des liens humains. 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.

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 Medellín 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, que ce qui les avait amenés à entrer dans la guerre. Jusqu'à ce que, à la Maison de la Culture 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 Bogota⁹. 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 permit 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 voit 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 d'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 ».

⁹ Un programme chargé d'accueillir des ex-combattants des groupes armés illégaux et de leur offrir des opportunités de réinsertion dans la société. Il existe depuis 2002.

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 dans le Musée d'Art Moderne de Bogota fut très courte : elle dura juste un mois. Ensuite, elle fut présentée dans le Musée de 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 assisté aux expositions. 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. La complexité est un élément indéniable de la réalité colombienne, même si ceci ne peut en aucun cas déboucher sur une sorte de relativisme moral. Mais je voudrais, si tu le veux bien, tenter de clore cet échange par un certain nombre d'observations : à la fois en tant que simple visiteur — qui a eu le privilège de voir la plupart des tableaux dans le lieu où ils ont été entreposés, puis au Musée de Medellín — et en tant qu'universitaire, qui a travaillé un peu ces questions. Plusieurs points me semblent devoir être relevés.

Le premier a trait à ta propre trajectoire artistique : pour comprendre la portée de cette nouvelle expérience, il faut la resituer dans le parcours qui est le tien. La María rendait compte d'une opération de séquestration, Las tumbas de Puerto Berrio posaient le problème de la disparition forcée. Et dans les deux cas, ton œuvre mettait l'accent sur les résistances non seulement à la violence, mais à l'assujettissement par la violence. Cette fois, c'est le point de vue des combattants, de ceux qui sont engagés dans les opérations de mise à mort, qui est exposé. Dans l'ensemble, tu proposes un regard élargi sur la guerre, un regard qui a su, jusqu'à présent, maintenir un certain équilibre entre les différents acteurs armés, sans céder à la tentation de la polarisation. Cela étant — deuxième remarque —, le fait de travailler avec des combattants qui sont aux avant-postes de la violence introduit une nouvelle dimension dans ton œuvre : considérer ces combattants comme de « simples » humains. C'est essentiel, ne serait-ce que pour sortir définitivement de l'idée que cette violence serait l'expression d'une sorte de monstre informe qui n'aurait rien avoir avec la société elle-même. Cela nous ramène à l'image de la Méduse que tu utilises souvent, à condition de voir... combien la Méduse est à visage humain. Ce qu'il y a de pétrifiant et de terrifiant, c'est précisément que ce n'est pas une Méduse qui est à l'origine de l'abominable, mais des créatures banalement humaines, des proches.

Mais c'est là qu'intervient une troisième remarque, sur laquelle je voudrais insister. Elle porte sur ce que l'on pourrait désigner comme la « distance ontologique » entre bourreaux et victimes. Cette mise à jour, par les bourreaux eux-mêmes, de leur propre activité serait profondément immorale s'il s'agissait d'en faire la promotion. Or il n'y a sur ce terrain aucune ambiguïté : ton œuvre, dans cette exposition comme ailleurs, 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. Mais jusqu'où doit-on aller dans cette direction ? Là est la question centrale. On sait par exemple que, dans L'écriture ou la vie, Jorge Semprun rejette vigoureusement 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 ne pas confondre les rôles, à faire valoir l'importance du jugement moral jusques et y compris dans les expériences artistiques radicales. Cela fut le point de vue de Jean Hatzfeld, journaliste et écrivain, spécialiste du génocide des tutsis au Rwanda, lorsque, 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 ne s'agissait pas seulement pour lui de faire comme si... 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, faite de repas, de sommeil, de sentiments amoureux, de rires... Dans ton cas, cette distance est au cœur de la réflexion que doivent mener ceux qui s'intéressent ton œuvre. Elle n'est pas donnée a priori en raison même de la perpétuation de l'état de guerre. Mais j'y insiste : cette distance entre bourreaux et victimes au Rwanda, entre combattants et population civile en Colombie, ne peut jamais être abolie : elle est une distance fondatrice de l'ordre social en même temps que le socle moral sur lequel repose la sortie de la violence. Sans elle, tout s'écroule, à commencer par l'œuvre artistique. C'est en ce sens que j'évoque une « distance ontologique » : elle touche aux conditions de possibilité de l'être humain en société.

Dernière chose enfin, la controverse que peut légitimement susciter ce dont il est question ici : des œuvres réalisées par des personnes qui ont une responsabilité – directe ou indirecte – dans divers massacres. Tu dis que ces combattants sont eux-mêmes les rouages d'un système qui leur échappe et qu'à l'inverse leurs victimes sont les protagonistes de leurs peintures. C'est absolument vrai, et doit être rappelé : les principaux instigateurs de la violence de masse ne peignent pas et ne peindront jamais. Les ex-combattants dont tu parles sont bien des « pions sur un immense jeu d'échec ». Pourtant, une telle réponse me semble insuffisante, ne serait-ce que parce que ce sont aussi des acteurs qui ont pris part à la guerre. Et leurs victimes sont ici des protagonistes muets. A propos de cette controverse, je souhaiterais donc prolonger la discussion, mais en empruntant une autre direction. Il importe de rappeler que la controverse est au cœur de l'activité artistique, surtout quand cette activité s'établit dans les parages de la violence. Cortes de Florero, La María ou Las tumbas de Puerto Berrio ne sont pas des œuvres sans controverse. Dans son geste même, l'artiste prend le risque d'instrumentaliser la violence pour faire de celle-ci le motif de ses œuvres. Même ouvertement dénonciateur, son acte est controverse. Il est vrai cependant que, dans La guerra que nos hemos visto, un pas supplémentaire est franchi : travailler avec d'ex-combattants. Il y a là comme une tension extrême dans l'expérience artistique. Mais ceci, loin de nuire au travail d'ensemble, me semble plutôt suggérer l'impossibilité qu'il y a à fournir, sur ces questions-là, un langage stable, serein, entièrement apaisé. Cette dernière tentative montre combien l'activité artistique est elle-même travaillée par un abîme. Je crois donc qu'il serait vain de clore cet échange par une sorte de « défense » de telle ou telle exposition. Ce dialogue invite plutôt à considérer ton œuvre dans sa densité, sans préjuger de la façon dont elle peut être reçue. L'Autre prend ici la figure du jugement esthétique : il y a une incertitude radicale devant l'acte artistique, surtout lorsque celui-ci s'aventure sur le chemin de la critique de l'ordre établi. Face à la violence, tes prises de risque artistiques résonnent comme des coups de tonnerre dans le tissu social d'une société en guerre. Mais qui connaît le son exact des échos dans la conscience de chacun ?