

PRÉFACE

Ce livre de Virginia de la Cruz Lichet arrive à point nommé, car il est d'une grande actualité. Dans un monde traversé par les conflits (guerres, insurrections et résistance des populations civiles, violence généralisée), le travail de l'auteure, bien que centré sur les rapports entre art et société dans le cadre de la « Violence » en Colombie, dans une période récente – de 1948 à nos jours –, nous interroge sur les responsabilités des artistes face au drame et sur leur influence pour contribuer à la prise de conscience de la société. En outre, ce livre revient sur le vieux débat autour de l'utilité sociale de l'art, et propose des réponses à travers l'analyse détaillée des œuvres des artistes colombiens (Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Beatriz González, Doris Salcedo, entre autres).

En effet, dans des situations limites, lorsque les Droits de l'homme son piétinés, est-ce que l'artiste peut rester indifférent et regarder la réalité depuis une tour d'ivoire ou bien doit-il s'engager pour s'investir à côté de ses citoyens et des associations civiles et officielles pour contribuer à la création d'une mémoire collective et à la difficile construction du deuil ? Est-il possible que l'art devienne un espace de cohésion sociale et un lieu de réparation ?

Pour bien situer le cadre de sa recherche, M^{me} Cruz Lichet s'intéresse au contexte politique de la Colombie à partir de 1948, avec l'assassinat du dirigeant progressiste du Parti libéral, Jorge Eliécer Gaitán, survenu le 9 avril de cette année. La réponse populaire fut immédiate : l'insurrection populaire connue sous le nom de « Bogotazo » secoua le pays. S'ensuivront des années de violences, des règlements de comptes entre les différents acteurs de la vie politique et l'irruption des groupes de guérilla (forces armées de libération de la Colombie, FARC, et l'Armée de libération nationale, ELN).

Comme partout en Amérique hispanique, ces affrontements sont liés à la propriété de la terre. Les inégalités attisent les conflits entre les petits, les moyens et les grands propriétaires, qui concentrent toutes les richesses. Pour développer son analyse, l'auteure utilise un concept particulièrement cher aux arts plastiques : le paysage. Elle propose de relier le conflit lié à la propriété de la terre à trois notions présentes dans les arts plastiques : « paysage-corps », « paysage-fissure » et « paysage-fantôme ».

Ces trois notions ont une forte corrélation avec le contexte politique. Pour cela, l'auteure n'hésite pas à étudier les manifestations de la violence et ses banalisations. En effet, dans une société en crise, l'horreur se « normalise », devient monnaie courante. Aux dires d'Hanna Arendt – citée par M^{me} Cruz Lichet –, la violence est instrumentale,

c'est-à-dire que les fins justifient les moyens. À partir de là, les portes s'ouvrent à l'horreur, aux atrocités, au sadisme.

Après les révélations qui ont fait suite à la Seconde Guerre mondiale, le monde entier s'est interrogé sur les explications pour comprendre les dimensions irrationnelles de l'horreur. La Colombie n'est pas non plus une exception. D'où l'importance de la notion de « paysage-corps », qui explique la relation entre l'acharnement sur les corps des victimes et la nécessité des artistes (comme Beatriz González ou Juan Manuel Echavarría) de corporaliser ce drame dans leurs créations (Echavarría travaille par exemple avec des ossements humains, qu'il utilise comme une base pour récréer des compositions florales, et redonner ainsi une dignité aux corps profanés des victimes). Le message est fort, et l'auteure s'appuie sur les travaux des spécialistes colombiens de la question, les « violentólogos », chercheurs qui essaient de comprendre les raisons et les mécanismes de cette violence intolérable (voir plus bas commentaire sur la bibliographie). M^{me} Cruz Lichet s'arrête sur le concept de « Tanatomanie », sorte de « monomanie liée à un excès de violence ».

L'Amérique latine et son histoire politique mouvementée occupe aussi une place importante dans ce catalogue des horreurs, particulièrement liées aux corps des victimes (le Mexique de la révolution du xx^e siècle, l'Argentine des militaires dans les années 1970-1980) : décapitations, mutilations, disparation des corps. Ces acharnements, ces « tanatomanies » – souvent liés aux pouvoirs dictatoriaux en place rendent difficile, voire impossible, la réalisation du deuil. Les tortionnaires, les jeunes recrues, rentrent dans cette spirale de violence et dépassent les limites de l'entendement. En Colombie, les paramilitaires tuaient les enfants et les femmes enceinte des opposants, « pour que la vermine ne se reproduise pas ». En Argentine, les groupes armés de la dictature kidnappaient les enfants des « *subversifs* », pour leur donner en adoption aux familles de militaires et de leurs proches et les éloigner de « mauvaises influences ».

La notion de « paysage-fissure », quant à elle, évoque la fracture qu'a subi la société colombienne à cause de la violence. Aucune société ne peut sortir indemne face à la tragédie de la réalité quotidienne. Dans les années 1980-1990, un autre élément s'ajoute au tableau : le pouvoir croissant de Pablo Escobar et du trafic de drogue. La violence atteint les rues de Bogota et les artistes travaillent sur les fissures et les fragments pour tenter de reconstituer les valeurs et la vie des citoyens. Ils sont nombreux à jouer sur cette image. Pour ne citer qu'un exemple, la vidéo de trois minutes de Juan Manuel Echavarría montre l'image de la porcelaine qui a été remise au « Libertador » Simón Bolívar, pour célébrer l'indépendance du pays. Ce bel objet commence à se briser petit à petit, pour devenir un petit monticule de poudre blanche. Les valeurs de la constitution de la patrie ont été trahies et vendues aux trafiquants.

Ces fissures sont en définitive des failles de la mémoire, que l'artiste s'efforce de combler avec les spectateurs pour qu'ils deviennent acteurs.

Enfin, la notion de « paysage-fantôme » est un rapport avec les disparitions forcées de citoyens, estimées en Colombie à plus de 60 000 victimes. Dans ce cas, le corps est une absence, car souvent extirpé par les paramilitaires pour cacher l'ampleur des massacres perpétrés dans des villages reculés. Les cadavres sont souvent jetés dans les fleuves. L'auteure nous dit : « ... les fleuves colombiens sont devenus l'équivalents de

fosses communes. » S'il n'y a pas de corps, il n'y a pas de victime. L'opposant est un fantôme. En revanche, l'ouvrage contient de nombreuses reproductions – d'une grande qualité – des œuvres, une façon de « corporaliser » ces disparitions forcées et de les montrer aux lecteurs.

Quelle a été la réaction des plasticiens? M^{me} Cruz Lichet étudie deux aspects de la question : les méthodes de travail des artistes, qui vont collecter les informations nécessaires pour exécuter leurs œuvres, à partir de la compilation de données qui se constituent comme une « archive mémorielle ». Le sous-chapitre s'intitule, très justement, « L'artiste en ethnographe ». Le plasticien part à la recherche des témoignages des survivants, qu'il confronte aux images médiatiques (voir à ce sujet l'analyse de *Ceremonial de la caja* de Beatriz González) : face au silence, se dresse la parole. A différence de certains anthropologues, qui prennent des distances avec les victimes pour élaborer un discours théorique, l'artiste dialogue avec ces victimes, pour compléter les affirmations de l'anthropologue.

Il s'agit, en somme, de proposer une œuvre d'art, à travers des stratégies différentes et complémentaires, dans le but de mettre en scène le témoignage qui va servir de base pour le deuil. Elsa Blair dit que l'art est une manière différente de parler de la douleur. L'artiste, finalement, devient alors « enquêteur ». Juan Manuel Echavarría raconte (témoignage recueilli par M^{me} Cruz Lichet) :

« J'étais dans le village de Barú en 2003 lorsqu'un soir je prenais une bière et un individu s'est approché de moi et s'est mis à boire avec moi. Soudain il me dit : "J'ai une chanson, voulez-vous l'écouter? C'est moi-même qui l'ai écrite." Évidemment, je l'ai écoutée. Il s'agissait d'une chanson pour remercier Dieu de l'avoir sauvé d'un massacre, c'est alors que j'ai pris conscience que Dorismel, le chanteur, avait transformé sa douleur profonde en un chant. Alors j'ai parlé avec lui et je lui ai demandé s'il me donnait l'autorisation de le filmer pendant qu'il chantait sa chanson a capella. Une fois rentré à Bogota, et après avoir écouté à nouveau la chanson, je me suis rendu compte qu'elle m'avait émue et je me suis posé cette question : "Où pourrais-je en trouver d'autres?" »

Pour arriver à toutes les conclusions de ce livre, Cruz Lichet a fait un très important travail sur le terrain, a rencontré et interviewé des artistes et a élaboré un véritable catalogue de sources directes, ce qui fait d'elle, également, une « chercheuse enquêtrice ».

Finalement, dans les démarches de ces artistes colombiens, on peut relever un aspect théâtral du traitement de l'œuvre. La recherche d'un effet cathartique fait penser aux procédés utilisés par le dramaturge Bertold Brecht, et au caractère participatif de la représentation artistique. Le spectateur peut devenir acteur. C'est l'effet de générer de la conscience, d'activer le deuil et la mémoire sociale, en tenant compte aussi bien de la mémoire des vaincus que de celle des vainqueurs. Dans ce sens, l'analyse de des œuvres est très précise et minutieuse, et il intègre des connaissances esthétiques, historiques, sociologiques, ethnographiques, comme le montre la riche bibliographie à la fin de l'ouvrage, qui inclut la production théorique, historique, les rapports et les témoignages.

Néstor PONCE