

INTRODUCTION

« L'aube est troublée par le meuglement rauque des bêtes
Qui sont sacrifiées. Dans la stridence
De leur voix, et au-delà de la peur
Un écho résigné se devine.
L'eau, on l'imagine, tombe furieusement
Sur la pierre, ouvre une tache épaisse
Et violacée sur la terre. La mort est en train de tracer
ses signes dans l'aube blanche¹. »

Piedad BONNETT, *Los cuchillos del alba*, 2014.

Le rôle politique de l'art prend tout son sens, notamment dans des contextes de violence. C'est pourquoi l'environnement socioculturel dans lequel une production artistique s'insère reste un élément fondamental pour comprendre le rôle des artistes en lien avec les problématiques sociétales. Dans ce type de contexte, l'art peut permettre de créer des espaces de dénonciation, de dialogue, de réparation, de deuil, de réécriture et ainsi donner une certaine visibilité à une réalité souvent dissimulée ou méconnue pour le reste du monde.

C'est le cas de l'histoire récente de la Colombie. Ce pays, souvent associé à la violence, nous servira comme toile de fond pour mieux comprendre les enjeux de l'art et des artistes dans un contexte de souffrance symboliquement incarnée par la société colombienne durant des décennies. En effet, la spécificité de la violence colombienne doit également s'inscrire dans un contexte plus global d'affrontement entre deux blocs en lien avec la guerre froide. Nous pouvons ainsi dire que la violence en Colombie reste une réalité locale qui dépend, entre autres, d'un contexte géopolitique et socio-économique mondial. De la même manière, nous pouvons également affirmer que la réflexion sur les questions de la violence, la justice, la réparation et le deuil en Colombie possède des particularités qui lui sont propres, mais peuvent également être analysées dans un sens plus large en lien avec des problématiques communes dans des contextes de violence que

1. Ce poème intitulé « Los cuchillos del alba » (« Les couteaux de l'aube »), fait partie d'un recueil publié dans : BONNETT Piedad, *El Hilo de las cosas*, Medellín/Bogota, Frailejón, 2014, s. p. Notre traduction : « *Se sobresalta el alba con el ronco bramido de las bestias/que son sacrificadas. En la estridencia/de su voz, y más allá del miedo/un eco resignado se adivina./El agua, imaginamos, cae furiosamente/sobre la piedra, abre una mancha espesa/y cárdena en la tierra. La muerte va trazando/sus signos en la blanca madrugada.* »

ce soit en Amérique latine ou en Europe, en lien avec la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, notamment pour les questions de l'archive et des constructions mémorielles, tel que le souligne Santiago Gamboa en parlant de la « *Pax colombiana* » dans son ouvrage *La Guerra y la paz*, publié en 2014².

Dans ce contexte, la période 1948-1956, nommée « *La Violencia* », est un moment marqué de l'histoire nationale colombienne. Elle constitue un point de départ idoine pour une réflexion sur l'art dans une société décrite comme étant violente. En effet, c'est à partir de cette période que les historiens colombiens situent le début d'un conflit armé interne³ qui se prolonge dans le temps et toujours non résolu. Certains osent même parler d'une « guerre civile non déclarée⁴ », en mettant en évidence la relation directe entre le conflit armé et les violations des Droits de l'homme commises. Cependant, avant même cette année fatidique de 1948, la Colombie avait déjà connu des périodes d'instabilité politique provoquées par les deux partis les plus représentatifs : le parti conservateur et le parti libéral. Le 9 avril 1948, l'assassinat du *leader* libéral Jorge Eliécer Gaitán déclenche une révolte urbaine qui s'étendra dans tout le pays. C'est le point de départ d'une longue période de violences politiques et sociales.

Pendant plus de six décennies, le conflit armé a plongé la Colombie dans un gouffre de violence qui s'est complexifiée peu à peu et a assombri son histoire récente. Ce n'est qu'en 2012 qu'une lueur d'espoir voit le jour sous la présidence de Juan Manuel Santos. Après quatre longues années de travail rédactionnel, principalement à La Havane (Cuba), des représentants des FARC et du gouvernement signent le 26 septembre 2016 un nouveau traité de paix. Pour entrer en vigueur, un plébiscite pour la paix devait le ratifier le 2 octobre 2016. Celui-ci posait la question « soutenez-vous l'accord final pour la fin du conflit et la construction d'une paix stable et durable⁵ ? ». Les résultats n'ont pas été ceux espérés par le gouvernement. 50,21 % des suffrages exprimés ont répondu négativement, tandis que 49,78 % ont voté en sa

2. GAMBOA Santiago, *La guerra y la paz*, Bogota, Penguin Random House, 2016, p. 197.

3. Par conflit armé interne, on entend « le conflit armé non international (CANI) oppos[ant] des forces gouvernementales à des groupes armés non gouvernementaux, ou des groupes armés [organisés] entre eux [...] », « qui se prolonge dans le temps et qui doit atteindre un niveau minimum d'intensité », CICR, *Prise de position du Comité international de la Croix-Rouge (CICR)*, mars 2008, [<https://www.icrc.org/fr/doc/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict-fre.pdf>], consulté le 10 septembre 2020.

4. Cette expression est employée dans la société colombienne pour désigner le conflit armé dans lequel la Colombie est immergée depuis plus de soixante ans. Elle est souvent employée pour décrire le conflit armé en Colombie aussi bien dans la presse qu'à la télévision ou utilisée dans le langage courant. Sur l'histoire contemporaine de la Colombie, voir notamment : GUERRERO BARÓN Javier, *El proceso político de las derechas en Colombia y los imaginarios sobre las guerras internacionales 1930-1945*, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2014, p. 477 ; et GUZMAN CAMPOS Germán, FALS BORDA Orlando et UMAÑA LUNA Eduardo, *La violencia en Colombia*, Bogota, Aguilar/Altea/Alfaguara/Taurus, 2010 (concrètement le chapitre XIII du volume I, intitulé « El conflicto, la violencia y la estructura social colombiana », p. 431-454).

5. La question posée était la suivante : « ¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera? » Voir à ce sujet, les différentes tentatives de traités de paix de l'histoire récente de la Colombie : ARIAS TRUJILLO Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*, Bogota, Universidad de los Andes, 2017, p. 149-155. Voir également à ce sujet : VÁSQUEZ Juan Gabriel, *Los desacuerdos de paz. Artículos y conversaciones (2012-2022)*, Bogota, Penguin Random House, 2022.

faveur⁶. Le faible taux de participation et la forte abstention de près de 62,57 %, ainsi que le résultat inattendu, sont des indices révélateurs⁷ de la complexité du conflit et de la division au sein même de la société, d'autant plus que la violence s'est concentrée dans certaines régions plus que d'autres, touchées tout particulièrement par les disparitions forcées, les déplacements massifs des populations et les actes de violence.

Alors, peut-on considérer cette dernière tentative de paix comme un acte qui prétend mettre fin à un processus de violence cyclique et répétitif et qui consisterait à remettre en place les nouveaux rapports sociaux et les reconnaître comme fondateurs de droit? Dans la *Critique de la violence*, Walter Benjamin affirme que « si la justice est le critère des fins, la légitimité est celui des moyens⁸ ». Dans ce cas, pourrions-nous affirmer que la violence peut être morale, et donc justifiée, en raison de fins supposées être « justes »? Ce qui voudrait dire que la séparation infime, voire même « infra-mince », entre légitimité et illégitimité de la violence, ne tiendrait qu'à un fil.

Par ailleurs, la Colombie, à la différence d'autres pays d'Amérique latine, ne fait pas partie de ces pays subjugués par un régime dictatorial. Étant une république depuis le XIX^e siècle, elle présente une problématique historique et sociale différente. Les tensions politiques et populaires ont créé plusieurs vagues de violences successives durant la seconde moitié du XX^e siècle. Or, cette violence ne peut être définie que dans sa complexité, comme le démontrent Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda et Eduardo Umaña Luna dans leur ouvrage *La Violencia en Colombia*⁹. De la même manière, Daniel Pécaut s'interroge sur les raisons pour lesquelles les principaux acteurs ont trouvé un territoire favorable pour mettre en pratique cette violence, et sur les raisons pour lesquelles elle a pris autant de formes hétérogènes¹⁰. Elle se présente donc sous une forme stratigraphique avec des périodicités, des temporalités et des acteurs divers : les militaires, les paramilitaires, les guérilleros, les narcotrafiquants et le peuple subissant cette violence. Devons-nous alors parler « de conflit » ou « des conflits »? Pour l'histoire récente de la Colombie, il est plus approprié de parler des réalités. Ces dernières sont en effet composées de multiples microréalités. Cela s'assimile à la méthode historique de la microhistoire qui, à travers l'étude d'événements très localisés et circonscrits, permet de mieux comprendre l'histoire globale ou nationale d'un pays¹¹. En l'espèce, pour reprendre les termes de Hannah Arendt, il semble que, même si « la paix est un absolu », il apparait « que les périodes de guerre, au cours de l'histoire, aient presque

6. Voir les couvertures de la presse nationale du 3 octobre 2026.

7. RODRÍGUEZ PINZÓN Erika M., « El resultado del plebiscito por la paz en Colombia: entre la participación y la razón de estado », *RJUAM (Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid)*, 36/II, 2017, p. 171-183.

8. BENJAMIN Walter, « Critique de la violence », in *Œuvres*, t. I, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 (1920-1921), p. 212.

9. GUZMAN CAMPOS Germán *et al.*, *La violencia en Colombia*, *op. cit.* Cet ouvrage a deux volumes, dont les premières éditions ont été publiées respectivement en 1962 et en 1964.

10. PÉCAUT Daniel, *La experiencia de la violencia : los desafíos del relato y la memoria*, Medellín, La Carreta, 2015, p. 26.

11. Sur cette notion de microhistoire, voir notamment : GINZBURG Carlo et PONI Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, 1981/10, p. 133-136.

toujours dépassé la durée des périodes de paix¹² ». Ce constat se vérifie également pour l'histoire de la seconde moitié du xx^e siècle en Colombie.

Dans cette complexité politique et sociale, le rôle de l'art et des artistes prend tout son sens. Comment font-ils transparaître ce contexte de violence dans leurs œuvres ? Au-delà des actions de guerre, il semble nécessaire de souligner que la violence n'est pas au centre de cette réflexion, mais qu'elle en est l'élément déclencheur. Ainsi, poser le cadre historique et théorique sur la question nous permet, à présent, de distinguer deux éléments constitutifs de cette réflexion. D'une part, le contexte de violence et de terreur dans lequel s'insère la production artistique qui fait l'objet de cette étude se dessine comme toile de fond. Puis, d'un autre côté, le lien intrinsèque de cette production avec la notion de résistance donne consistance à l'œuvre. Nous verrons donc comment l'artiste contribue à mettre en place des espaces de résistance et de réparation symbolique. Ce devoir de mémoire naît au sein même d'une société endeuillée et réclame une véritable justice. C'est la raison pour laquelle la population civile joue aussi un rôle fondamental dans la construction de la mémoire collective. À ce sujet, il faut souligner que la population civile touchée par cette violence donne naissance à un nouveau statut au sein de la société : celui de victime. Depuis les années 1990, le nombre de victimes de la violence s'accroît et dépasse celui des morts par conflits de guerre conventionnelle. C'est ainsi que cette réalité colombienne a été nommée « la sale guerre » ou encore « une guerre contre la société¹³ ». Voilà pourquoi certains artistes utilisent un langage métaphorique pour parler des blessures et des symptômes¹⁴ d'un mal qui s'est enraciné au plus profond de la société.

Pour revenir à la notion de « victime », sa reconnaissance juridique arrive tardivement et est intégrée dans la Loi générale sur les archives (loi 594 de 2000¹⁵), la loi sur la justice et la paix (loi 975 de 2005¹⁶), la loi sur les victimes et la restitution de terres

12. ARENDT Hannah, « Sur la violence », in *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 152. Sur ce texte, voir : GÉRARD Valérie, « Politique et violence selon Hannah Arendt : La violence antipolitique vs la politisation violente des rapports humains », in *Violences : Anthropologie, politique, philosophie*, Toulouse, EuroPhilosophie, 2017, [https://books.openedition.org/europhilosophie/234], consulté le 12 octobre 2020.

13. Ces terminologies sont utilisées dans les ouvrages cherchant à définir et à caractériser les modalités de violence que nous pouvons trouver en Colombie. Voir notamment : RUIZ GUERRA Rubén (dir.), *Entre la memoria y la justicia. Experiencias latinoamericanas sobre Guerra Sucia y defensa de Derechos Humanos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

14. La notion de « symptôme », terme provenant du monde médical et de la théorie freudienne, est employé ici dans un contexte lié au trauma. De plus Georges Didi-Huberman pose lui-même la question en 1990 : « Qu'est-ce qu'on entend, au fond, par *symptôme* dans une discipline toute entière attachée à l'étude d'objets présentés, offerts, visibles ? Telle est sans doute la question fondamentale », nous dit-il dans *Devant l'image* (p. 41). Dans cette étude, nous aborderons cette notion comme le terme désignant une symptomatologie d'un mal qui s'est installé au sein de la société colombienne. Cette symptomatologie permet de diagnostiquer un malaise dans la société et de définir le travail des artistes colombiens comme un art qui pourrait être décrit comme art palliatif. Voir à ce sujet : DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990, p. 41.

15. [https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/ley-594-14-julio-2000.pdf], consulté le 13 octobre 2020.

16. [https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/2012/04/ley_975_de_2005.pdf], consulté le 13 octobre 2020.

(loi 1448 de 2011¹⁷), la loi sur la transparence et le droit d'accès à l'information publique nationale (loi 1712 de 2014¹⁸). Ce cadre juridique, constitué depuis une vingtaine d'années, répond à une politique menée par l'État autour de la question de « mémoire historique » du conflit armé. C'est le travail du Groupe de mémoire historique¹⁹ (GMH) qui permet d'élaborer un rapport en 2013 nommé *¡Basta ya! Colombia : Memorias de Guerra y Dignidad*²⁰, permettant de donner plus de visibilité et de prendre en compte les ravages du conflit armé (témoignages, chiffres, recensements, etc.).

Tous ces documents collectés ou produits par le GMH deviendront un matériel d'archives nationales qui se construira à temps réel et qui permettra d'instaurer le statut juridique et social des victimes pour mettre en place des mécanismes institutionnels de justice et de réparation symbolique. Cependant, ce rapport place le début de ce travail de recensement à la date de 1958. En effet, les différentes lois qui ont vu le jour en 2005, en 2011 et en 2014, permettent de retracer trois moments historiques dans la réflexion qui s'est menée autour du conflit armé et des droits des victimes.

En dépit de cela, il convient de préciser que des contradictions peuvent exister dans l'interprétation des données collectées. Il faut ainsi prendre conscience que les éléments mêmes les plus objectifs peuvent aboutir à des versions contradictoires. Ces dernières sont représentatives du malaise ressenti par la société et qui a trouvé à s'exprimer dans le cadre de l'abstention massive au plébiscite de 2016. C'est le cas de l'ouvrage de Renán Vega Cantor, *Colombia : el macabro reino de la simulación*²¹ où l'auteur nous parle de la place prépondérante de la simulation et de l'occultation des faits marquants de ce contexte de guerre en Colombie. En d'autres termes, comme le relève le titre de l'ouvrage de Claudia López²², *¡Adiós a las FARC! ;Y ahora qué?*, dans un contexte de négociations de la paix et de résolution du conflit, est-il possible de parler de *post-conflict* lorsque les questions essentielles des droits humains font encore l'objet de négociations permanentes et de désaccords profonds? Et donc la difficulté de rendre justice et de faire le deuil est-elle encore possible?

C'est donc à partir de ces initiatives que les actions se sont multipliées avec une véritable politique de construction mémorielle : *Las políticas de la memoria* (les politiques mémorielles). Par ailleurs, en plus des actions gouvernementales, s'ajoutent d'autres menées par les ONG et les associations sociales ou syndicales de victimes, parfois en lien avec les universités, qui proposent des actions, parfois conjointes, dans le cadre des politiques de préservation et de sauvegarde de cette mémoire à travers le recueil de témoignages ou la reconstitution des faits. En lien avec cette initiative, la question

17. Ministère de l'Intérieur, *Ley de Víctimas y de Restitución de Tierras y decretos reglamentarios*, Bogota, 2012, [<https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/caminosParaLaMemoria/descargables/ley1448.pdf>], consulté le 13 octobre 2020.

18. [<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=56882>], consulté le 13 octobre 2020.

19. Le Groupe de mémoire historique est créé en 2007 dans le cadre de la loi 975 de 2005, avec une commission nommée Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNR) sous la direction de Gonzalo Sánchez.

20. GMH, *¡Basta ya! Colombia : Memorias de Guerra y dignidad*, Bogota, Imprenta Nacional, 2013.

21. VEGA CANTOR RENÁN, *Colombia: el macabro reino de la simulación*, Bogota, Teoría y Praxis, 2018, 2 vol.

22. LÓPEZ HERNÁNDEZ CLAUDIA, *¡Adiós a las FARC! ;Y ahora qué? Construir ciudadanía, estado y mercado para unir las tres Colombias*, Bogota, Debate/Penguin Random House, 2016.

de la mémoire collective²³ est mise en avant. En effet, la loi sur les victimes et la restitution des terres de 2011 permet de garantir une réparation symbolique prévue de la manière suivante :

« On entend par réparation symbolique toute action réalisée en faveur des victimes ou de la communauté en général tendant à garantir la sauvegarde de la mémoire historique, la non-répétition des faits qui ont provoqué des victimes, l'acceptation des faits publiquement, la demande d'un pardon collectif et le rétablissement de la dignité des victimes²⁴ (art. 141). »

Pouvons-nous donc considérer que l'action des artistes peut s'inscrire dans le cadre des actions permettant une réparation symbolique au sein de la société? Santiago Gamboa, dans *La guerra y la Paz* (2014), et William Ospina, dans *¿Dónde está la franja amarilla?*²⁵ (1997) et *Pa que se acabe la vaina*²⁶ (2013) insistent sur l'importance de la création artistique dans la compréhension et la résolution du conflit. Ainsi, la mémoire collective est donc ancrée dans le témoignage, dans la mémoire « vivante » (*Memoria viva*) des victimes et de leur famille. Cette notion déjà employée par le sociologue français Maurice Halbwachs dans les années 1940²⁷, et souvent citée dans les études de mémoire collective en Colombie, est le résultat d'un processus social par lequel un groupe déterminé, une communauté ou une société reconstruisent constamment le passé vécu²⁸. Il existe pour lui deux types de cadre : le temporel et le spatial. En effet, le concept de mémoire collective est lié à cette notion de « temporalité » et de « spatialité ». De toute évidence, la date de 1948 est une date marquante pour la société colombienne. De même que ce que définit Halbwachs comme le cadre spatial de la mémoire collective serait ici les lieux, les constructions et les objets mémoriels dans lesquels la société a été amenée à déposer une mémoire commune²⁹.

À côté des institutions muséales et des organismes gouvernementaux (comme le Museo-Casa de la Memoria³⁰ de Medellín ou encore le Centre national de mémoire

23. GIRALDO Marta Lucía, GÓMEZ Jaime Alberto, CADAVID Beatriz Elena et GONZÁLEZ Marcela, *Estudios sobre memoria colectiva del conflicto. Colombia, 2000-2010*, Medellín, Universidad de Antioquia, coll. « Investigación/ Ciencias Sociales », 2011, p. xvi.

24. Ministère de l'Intérieur, « Artículo 141 », in *Ley de Víctimas y de Restitución de Tierras y decretos reglamentarios*, Bogota, 2012, p. 66, [https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/caminosParaLaMemoria/descargables/ley1448.pdf], consulté le 20 octobre 2020.

25. OSPINA William, *¿Dónde está la franja amarilla?*, Bogota, Norma, 1997.

26. OSPINA William, *Pa que se acabe la vaina*, Bogota, Planeta, 2013.

27. L'auteur avait écrit ce texte entre 1941 et 1944 juste avant d'être déporté et de trouver la mort dans le camp de concentration de Buchenwald en 1945. Voir HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

28. *Ibid.*, p. 94-96.

29. *Ibid.*, p. 232-236.

30. Le Museo-Casa de la Memoria, créé en 2009 et situé dans la ville de Medellín, est un lieu de rencontre, d'expression, de participation et de reconstruction de la mémoire historique, de la violence et des conflits armés. Le musée a organisé un grand nombre d'expositions et d'actions concernant les victimes, comme c'est le cas de l'exposition *¡Basta ya! Colombia, Memorias de Guerra y Dignidad* (Ça suffit! : La Colombie, Mémoires de Guerre et Dignité). Cette exposition qui s'est tenue du 29 novembre au 15 décembre 2013 à Bogota dans le cadre de la commémoration pour la semaine de la mémoire et la journée de solidarité avec les victimes

historique³¹-CNMH) qui ont pour mission de sauvegarder cette mémoire collective, quelle serait la place des artistes dans les processus de construction de la mémoire collective? Quelles sont donc les stratégies adoptées pour donner la parole aux victimes et pour créer des espaces de constructions mémorielles?

Parler de ce qui est dérangeant est aussi une tâche périlleuse. En 1952 s'était créée une première commission (Comisión Nacional Investigadora de las Causas Actuales de la Violencia), composée d'académiciens spécialistes capables de théoriser le conflit et ses causes avec l'arrêté 0942 du 27 mai 1958. Parmi eux, on trouve trois politiciens, deux militaires et deux ecclésiastiques. Les travaux réalisés ont produit le matériau nécessaire à la constitution d'un ouvrage polémique et de référence publié pour la première fois en 1962 : *La violencia en Colombia*³². Cette œuvre a été écrite par un ancien membre de cette commission, le religieux Germán Guzmán Campos³³ avec l'expertise de deux universitaires : le sociologue Orlando Fals Borda³⁴ et le juriste et sociologue Eduardo Umaña Luna³⁵.

Il faudra attendre plus de soixante ans pour voir publier le rapport *¡Basta ya!* (2013), rédigé par le Groupe de mémoire historique (*Grupo de Memoria Histórica*). De la même manière, la production artistique a également connu des étapes qui lui sont propres. Si avant les années 1980, les artistes proposaient des œuvres capables de représenter la violence dans toutes ses formes; dans les années 1980 et 1990, les artistes l'évoquaient souvent à travers un langage masqué par la métaphore. L'exposition *Arte y violencia en Colombia desde 1948*³⁶ qui s'est tenue au Mambo en 1999, proposait un discours

du conflit et dont le titre fait allusion au *¡Ya Basta!* proclamé par les zapatistes en 1994 lors des rébellions qui ont eu lieu à Chiapas, deviendra une exposition itinérante durant l'année 2014, comme ce fût le cas de l'exposition à Medellin du 3 avril au 31 mai 2014 au musée Casa de la Memoria. Cette institution vise à créer des espaces de recherche sociale et spécialisée dans les questions de la mémoire historique et les conflits en Colombie et de permettre la création d'un espace consacré à la mémoire et la réparation symbolique des victimes de ce conflit armé. Sur cette institution, voir [<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/antioquia/museo-casa-de-la-memoria-registro>].

31. Le Centro Nacional de Memoria Histórica a été créé en 2011 suite à la promulgation de la loi 1448 (Ley de víctimas y de Restitución de tierras). Elle avait pour mission à l'époque de sa création d'être le principal organisme d'état dédié aux constructions mémorielles dans le pays. Cependant, comme indique Jorge Giraldo, docteur en philosophie et doyen de la faculté d'humanités de l'université EAFIT, depuis l'apparition d'autres entités telles que la Comisión de la Verdad et la Jurisdicción Especial de Paz en 2017, la fonction et le rôle central du CNMH s'est fragilisé. Voir à ce sujet l'entretien réalisé à Jorge Giraldo : CASTAÑEDA ARBOLEDA Camilo, « Es imposible que el Centro Nacional de Memoria Histórica cree una verdad oficial : Jorge Giraldo », *Hacemos Memoria*, [<https://hacemosmemoria.org/2020/06/09/es-imposible-que-el-centro-nacional-de-memoria-historica-cree-una-verdad-oficial-jorge-giraldo/>], consulté le 9 juin 2020.

32. Cet ouvrage qui a été mis à débat au Congrès de la République, mais aussi dans les universités du pays, voire même dans les cafés, a permis l'énonciation des faits durant cette première période connue comme *La Violencia*. GUZMAN CAMPOS Germán, FALS BORDA Orlando et UMAÑA LUNA Eduardo, *La violencia en Colombia*, op. cit.

33. Monseigneur Germán Guzmán Campos, curé de Libano, Tolima.

34. Orlando Fals Borda (1925-2008), sociologue et doyen de la faculté de sociologie de l'université nationale de Colombie en 1960.

35. Eduardo Umaña Luna (1931-2008), avocat pénaliste et sociologue, cofondateur avec Orlando Fals de la faculté de sociologie de l'université nationale de Colombie en 1960.

36. *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, catalogue d'exposition, Bogota, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 28 mai-19 juillet 1999, textes de Gloria Zea de Uribe, Álvaro Medina.

curatorial qui divisait l'exposition en trois parties, correspondant aux trois étapes historiques de violence au xx^e siècle : tout d'abord, la violence bipartite depuis 1948, ensuite, la violence révolutionnaire entre 1959 et les années 1980 et, enfin, la violence « narcotisée » à partir de 1985³⁷. De la même manière, María Margarita Malagón, dans son ouvrage *Arte como presencia indéxica*³⁸, différencie l'art produit entre les années 1950 et 1960, plus symbolique et expressif, de celui des années 1990 qu'elle décrit comme un art plus politique et de résistance. En ce sens, deux artistes femmes, Beatriz González et Doris Salcedo, ont souvent incarné ce rôle d'artistes engagées dans leur pays. En 2010, Mieke Bal publie l'ouvrage *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo* situe clairement le travail de Doris Salcedo comme un acte ou une action politique³⁹. C'est aussi l'avis d'Alejandro Perdomo dans son essai critique *Doris Salcedo y el Shibboleth crítico político*, qui avait obtenu le premier prix national de la critique et de l'essai en 2011 en Colombie⁴⁰. Une première génération d'artistes montrera ainsi le chemin aux générations suivantes.

D'autres auteurs ont également identifié une nouvelle orientation de l'art à la fin des années 1990 : un art de guérison symbolique de la société (*cura de la sociedad*). Selon Elkin Rubiano, il s'agit d'un art qui vise à rétablir un lien communautaire ou à en créer un jusqu'à présent inexistant et à permettre un phénomène cathartique⁴¹. En effet, dans son article *el arte como curación simbólica*⁴², publié en 2015, le terme qu'il emploie est celui de *curación*, c'est-à-dire qu'il part du postulat que la société colombienne est meurtrie et l'art est le moyen de la catharsis. De ce fait, Rubiano reprend la réflexion de Francisco Ortega Martínez où il affirme que l'art – et la littérature – permet de concevoir une cartographie sociale permettant de représenter « les symptômes d'une société traumatisée »⁴³. C'est à partir de l'an 2000 que ce langage devient plus direct avec des actions de deuil collectif proposées par Doris Salcedo ou avec des installations multicanales de Clemencia Echeverri. Cette mission a été parfois périlleuse, plusieurs de ces artistes ont été menacés⁴⁴ par leur engagement, les exposant publiquement. Ainsi,

37. Voir à ce sujet : CRUZ LICHET Virginia de la, « Déplacement(s). Les séries *Silencios* et *Testigos de los Silencios* de l'artiste colombien Juan Manuel Echavarría », *Revue ReCHERches, Culture et histoire dans l'espace roman*, n° 28, 2022, p. 54.

38. MALAGÓN-KURKA María Margarita, *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia : Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, Bogota, Ediciones Uniandes, 2010, p. 20-22.

39. BAL Mieke, *De lo que no se puede hablar*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010. Voir la conclusion « El arte político tiene lugar », p. 247-256.

40. PERDOMO Alejandro, *Doris Salcedo y el Shibboleth crítico político*, Reconocimiento Nacional a la crítica y al ensayo: Arte en Colombia, 2011, [https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=doris-salcedo-y-el-shibboleth-critico-politico], consulté le 10 novembre 2020.

41. RUBIANO Elkin, « Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación », *Revista Ciencia Política*, n° 9/14, 2014, p. 88.

42. RUBIANO Elkin, « El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia », *Karpa Journal. Journal of Dissident Theatricalities and Visual Arts and Culture (LA)*, n° 8, 2015, [https://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-8], consulté le 10 novembre 2020.

43. ORTEGA MARTÍNEZ FRANCISCO A. (dir.), *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 39.

44. Déclarations faites par les artistes lors des entretiens réalisés à l'été 2016.

différentes stratégies se sont mises en place afin de dévoiler cette violence et de mettre en scène la résistance politique⁴⁵.

Au-delà de la terminologie théâtrale, nous entendons par « mise en scène » dans les arts plastiques des dispositifs pour l'élaboration d'une esthétique théâtrale qui cherche à représenter et à se représenter. Selon André Veinstein, il en existe deux types : « L'esthétique théâtrale en général qu'il nomme plutôt "esthétique dramatique" et une "esthétique de la mise en scène"⁴⁶ ». Il insiste par la suite sur le fait que « leur existence à toutes deux est à mettre en liaison avec l'apparition et la pratique de la mise en scène artistique⁴⁷ ». Aujourd'hui, l'emploi du mot « mise en scène » dans les pratiques artistiques et les discours curatoriaux est devenu monnaie courante :

« Il est déjà parfois bien périlleux d'avoir un seul substantif pour désigner le contenant et le contenu, cet unique mot "théâtre" qui désignait autrefois la scène ; mais pour l'espace, l'éclatement amorcé au milieu du xx^e siècle et confirmé après les années 1970 a entraîné *a contrario* un vocabulaire très riche : espace théâtral, espace scénique, lieu théâtral, architecture théâtrale sont des termes qui recouvrent des réalités distinctes. [...] Le lieu théâtral est la désignation la plus large, regroupant tous les types de lieux, espaces du public et du jeu confondus, parfois au sein de bâtiments conçus spécifiquement pour cela, parfois non⁴⁸. »

Et c'est en ce sens qu'il sera employé dans cet ouvrage, c'est-à-dire comme un espace de monstration, comme le proposent les publications *Muertes violentas. La teatralización del exceso* d'Elsa Blair (2005) et *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena* de Marvin Carlson (2009)⁴⁹. Nous sommes dans un espace où la scène serait « l'aire de jeu du "plateau"⁵⁰ », une scène dramatique, en tant que vitrine de cette réalité cruelle. De même, le terme « mise en acte » plaide l'action de l'artiste. Le point de vue

45. La notion de « mise en scène » bien qu'elle provienne d'une longue tradition dans les arts du spectacle, voire même dans les arts plastiques et son interaction avec le monde du théâtre et la théâtralité durant la seconde moitié du xx^e siècle, n'est pas ici au centre de la réflexion et est utilisée pour penser les stratégies employées par les artistes autour de l'agencement des œuvres dans un espace d'exposition. À ce sujet se référer aux ouvrages de AREFARA Katia, *Théâtralisés contemporains : entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011 ; et de AZOUINE Abdelmajid, *Théâtre moderne et pratiques picturales. Correspondances et confluences*, Paris, L'Harmattan, 2015. Voir également les articles de STRAND John, « Art on Stage: Overcoming Stage Fright », *Art International*, n° 7, été 1989, p. 10-13 ; TRONCY Éric, « Display : le spectateur et la mise en scène », *Documents sur l'art*, n° 11, automne-hiver 1997-1998, p. 61-71 ; et de FALGUIÈRES Patricia, « Aire de jeu », *Les cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 101, automne 2007, p. 48-71.

46. NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 32.

47. *Ibid.*, p. 32. Dans cet ouvrage, Catherine Naugrette élabore une lecture sur la problématique de l'esthétique théâtrale en passant par les différents penseurs (Platon, Aristote, Corneille, Diderot, Zola). Pour cette étude, IV^e partie, notamment son chapitre xi, définit les esthétiques du xx^e siècle, voir p. 181-194.

48. DUBOUILH Sandrine, « La poule et l'œuf... Ou qui de l'espace ou du texte (re)générera l'autre? », in Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE et Florence FIX (dir.), *Un Théâtre en quête d'espaces? Expériences scéniques de la limite*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2014, p. 102.

49. BLAIR Elsa, *Muertes violentas. La Teatralización del exceso*, Antioquia, Universidad de Antioquia/Instituto de Estudios Regionales Iner, 2005 ; CARLSON Marvin, *El Teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2009.

50. BATAILLE André, *Lexique de la machinerie théâtrale à l'intention des praticiens et amateurs*, Paris, Librairie théâtrale, 1989, p. 100-101.

retenu est celui du rôle de l'art contemporain colombien et des stratégies employées pour représenter la violence, pour mettre en place des mécanismes pour rendre justice et pour créer des espaces propices à un phénomène de catharsis au sein de la société à travers l'art. Il s'agit de s'interroger et de comprendre comment elles se mettent en place et quels rebondissements elles provoquent au sein de la société. Cette lecture ne semble pas nouvelle au premier abord, car d'autres études analysent la question de la représentation de la violence en Colombie et dans d'autres pays d'Amérique latine⁵¹. Cependant, cet ouvrage prétend faire un pas de plus en mettant l'accent sur les actions menées par les artistes pour permettre de faire un deuil collectif et atteindre un degré de résilience au sein de la société, nous permettant d'aborder le sujet sous un autre angle.

De plus, l'apport de travaux historiques met en évidence la contribution de l'art contemporain colombien autour des concepts « temps », « espace » et « mémoire », avec lesquels les artistes colombiens travaillent tout particulièrement. Quelles sont les stratégies employées pour amener le passé au présent ? Deux théoriciens ont plus spécialement étudié ces concepts autour de l'œuvre de Doris Salcedo : José Roca et Mieke Bal⁵². S'ajoutent à cela de nombreux catalogues d'expositions liés à ces questions⁵³. Quelles stratégies et quelles actions sont menées par les artistes pour rendre compte du rôle actif que peut prendre l'art au sein de la société pour parler de la souffrance dans un contexte de violence. Il ne s'agit donc pas ici d'analyser des œuvres en faisant une sélection anarchique, mais de sélectionner celles qui ont proposé une réflexion sur les questions de la réparation, le deuil et la mémoire. Certains artistes ont consacré leur travail à visibiliser ces réalités, à créer des espaces de dénonciation ou encore à construire des lieux mémoriels pour faire le deuil. C'est le cas des artistes qui font l'objet de cette étude : Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, Clemencia Echeverri, Beatriz González, Óscar Muñoz, Ricardo Restrepo et Doris Salcedo. Pour une grande majorité d'entre eux, leur travail est exclusivement centré sur les questions autour des violences, de la justice, du deuil et de la mémoire. Les œuvres analysées vont nous permettre de comprendre l'évolution des formes de représentation entre les premières productions des années 1960 et les dernières réalisées au XXI^e siècle. Bien évidemment, les productions des années 1960 ou des années 1980 et 1990, périodes très violentes, ne peuvent être les mêmes que celles réalisées entre 2012 et 2016 au moment de l'élaboration du

51. Voir par exemple : DURÁN GAMBA Mildred, *L'Expression de la violence dans l'art actuel en Amérique latine : notamment en Colombie, à Cuba et au Chili de 1995 à 2005*, thèse de doctorat, sous la direction de Marina Vanci-Perahim, Paris, université Paris 1, 2008.

52. ROCA José, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago du Chili, Cuarto Propio, 2000 ; BAL Mieke, *De lo que no se puede hablar*, op. cit. ; BAL Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal, coll. « Estudios visuales, 11 », 2016 ; ainsi que les catalogues : *Doris Salcedo. Shibboleth*, Londres, Tate Modern, 9 octobre 2007-6 avril 2008, textes de Mieke Bal, Achim Borchardt-Hume et Paul Gilroy ; *Transpolítico. Arte en Colombia. 1992-2012*, Barcelone, Lunwerg, 2012, textes de José Roca et Sylvia Suárez ; *Óscar Muñoz. Protografías*, Medellín, Museo de Antioquia, 29 août-12 novembre 2012, textes de José Roca, María Wills Londoño.

53. Une thèse soutenue en septembre 2016 autour de l'œuvre de Juan Manuel Echavarría dévoile de nouvelles approches du sujet proposé à partir de l'œuvre de cet artiste. Voir : COGOLLO OSPINA Sonia Natalia, *Memorias de la violencia y el conflicto armado en Colombia en la obra de Juan Manuel Echavarría*, thèse de doctorat, sous la direction de Luis Carlos Toro Tamayo, Medellín, Universidad de Antioquia, 2016.

dernier traité de paix. Les modes de représentation diffèrent, les langages changent, mais l'engagement demeure.

Le corpus choisi se compose de peintures, de sculptures, d'installations, de vidéo-installations (mono ou multicanal) et d'actions de deuil et s'organise autour de deux concepts : la Justice et le Deuil. Le premier met l'accent sur le travail mené par l'artiste aussi bien sur le terrain, en tant qu'enquêteur, que dans l'élaboration d'archives pour permettre une nouvelle écriture de l'histoire. Le second prend en compte les actions menées par les artistes, souvent sous la forme de rituel, pour permettre de créer des espaces mémoriels et de deuil collectif.

Mais pour cela, il sera nécessaire, dans un premier chapitre, de poser le cadre théorique et le contexte historique. Le thème de la violence ne sera pas au centre de la réflexion, mais apparaîtra comme toile de fond dans la création artistique colombienne, surtout des productions avant 1980 afin de répondre à la question : quelles formes artistiques pour parler des différentes formes de violences exercées dans le pays ? Pour répondre à cette question, il faut s'appuyer sur la notion de « paysage », qui est un genre artistique issu de la tradition picturale. Le paysage sera ici considéré comme la toile de fond pour représenter une violence liée tout particulièrement au problème de la terre. C'est ainsi que trois concepts seront proposés : le « paysage-corps », le « paysage-fissure » et le « paysage-fantôme ».

Dans un second chapitre, nous analyserons, d'une part, la méthode de travail de l'artiste afin de collecter le matériel qui servira comme archive mémorielle ; c'est l'artiste en ethnographe⁵⁴. Puis, d'autre part, les constructions narratives proposées par les artistes à partir de différentes stratégies mises en place (mise en scène du témoignage, reconstitution des faits, confrontations des différents acteurs, etc.) ; c'est l'artiste en enquêteur. À partir d'un travail réalisé sur le terrain (prise de notes et collecte de données, enregistrements sonores, audiovisuels et photographiques), l'artiste rencontre les principaux acteurs. Il fait son enquête et devient le narrateur, en tant que témoin-délégué, des histoires encore *en marge*.

Enfin, dans un troisième et dernier chapitre, nous analyserons les œuvres qui ont contribué à mettre en place des rituels de deuil et de réparation collectifs. C'est à ce moment-là que nous aborderons la question de l'espace artistique comme lieu mémoriel, là où le corps social se retrouve pour le recueillement nécessaire afin de devenir un espace de résilience.

54. Il faut souligner l'importance du travail de de sauvegarde entrepris dans l'élaboration d'archives et de constructions mémorielles mené par les artistes.