

Septembre-novembre 2021

Boum ! Bang !

<https://www.boumbang.com/marc-lathuilliere/>

Lumières lointaines

Une conversation entre Julien Petit et Marc Lathuillère

Entre août 2020 et juin 2021, Marc Lathuillère et Julien Petit, curateur au MAMU (Museo de Arte Miguel Urrutia), Bogota, échangent. Leur avait été demandé de parler de ce qui se tisse entre un commissaire et un artiste qui se rencontrent, des modalités pratiques et des horizons.

1 • abordages



Julien Petit - Dès le début il a été question de paysages, ou plus précisément de parcours et de carte, dans l'enchevêtrement complexe que forment le temps et l'espace de la réalité colombienne. Comme ce soir de 2019, sous l'orage de Bogota alors que je tentais de trouver le chemin le plus sûr (tu portais ton matériel) et le moins inondé vers le nord de la Calle 26 — notre horizon du moment pour nous extraire des convulsions du centre de la capitale. Ou encore cette fois, dans le centre historique de la ville, plus au Sud, en t'amenant de surplus en surplus militaires à la recherche d'un mètre carré de toile cirée en camouflage numérique, dont tu allais te servir ensuite comme un symbole de la conquête (visuelle, militaire, ou technologique) que subit la région de l'Urabá, là où prend lieu *Luces distantes*. Tu as dû absorber très rapidement les coordonnées des lieux, tout en synthétisant à la fois leur image.

Je veux dire par là que, de par la nature de ton arrivée, n'étant ni proprement touriste ou résident, ton travail a fait face à des injonctions très fortes d'ordre social, politique, culturel ou pratique : la parano des rues des grandes villes, l'assurance des classes aisées, l'abondance végétale et minérale, la condition paysanne, la violence dans les campagnes, la drogue ou le métissage culturel face au cannibalisme numérique ; pour ne déjà citer qu'eux. Il me semble que beaucoup des logiques qui structurent la vie quotidienne colombienne se sont vite imposées à toi, dans une expérience brutale de l'hospitalité. Nous avons tout de suite partagé nos joies et nos problèmes avec toi, passés, présents et futurs, profondément convaincus par ta lecture et ta parole, un peu dans cette idée que propose Derrida de l'étranger, celui qui parle, questionne et donne à celui qui l'héberge.

Il y a aussi ce rite de passage auquel tu fais beaucoup référence, le Carnaval de Barranquilla, la ville que l'on surnomme ici *La puerta de oro*. Tu m'en as souvent parlé en l'abordant sur le mode de la perte et de l'abandon du corps et de l'identité, dus notamment à ton travestissement en femme indigène, comme une initiation à la communauté au sens large, ou plus précisément comme un tribut (le *munus* latin, à la fois contribution, devoir et don) qu'il t'aurait fallu acquitter pour franchir le seuil du pays.

Marc Lathuillière – S’il y a une dimension anthropologique dans mon travail, c’est par une volonté de remettre en question mes certitudes dans l’échange avec des cultures autres. Il y a deux ans, mon premier séjour en Colombie est intervenu à un moment où, après deux grosses expositions – à La Friche La Belle de mai à Marseille et au Creux de l’enfer à Thiers – j’avais besoin d’une sorte de mue, d’infusion dans une nouvelle culture, celle de l’Amérique hispanique, dont j’ignorais presque tout, langue comprise. Ça a été la Colombie du fait de deux rencontres : celle, intellectuelle, des écrits d’Edouard Glissant, qui me donnaient soif de *divers*, de métissage caribéen et de biodiversité ; et celle, amicale, à Art Basel Miami, de Miguel, un américano-colombien qui m’a proposé de me prêter une maison dans sa ville natale de Barranquilla. L’idée était d’y écrire deux nouveaux chapitres de *Territorisme*, l’essai théorique sur la photographie de paysage et la mondialisation que je poursuis depuis plusieurs années.

Il était donc bien question, dès avant le départ, de paysage, mais aussi de le contrarier. Le voyage paysager est à l’essence du tourisme, qui repose sur des *vistas* bornées et globalisées. Or si j’avais bien prévu quelques haltes touristiques, le projet était déjà hybridé par celui d’aller aussi écrire dans une ville absente des guides. Faux touriste, je n’étais donc ni en contemplation ni en conquête. J’avais une sorte de tâche à accomplir, sans la connaître d’avance, qui relevait de la mutation, et impliquait nécessairement une transfusion avec les Colombiens.

C’est certainement cette position qui a transformé le voyage en dérive à travers les identités. Dès la première nuit à Bogotá, du fait d’un bug de réservation d’hôtel, je me suis retrouvé, en dépannage, invité par ma voisine d’avion dans la maison de sa famille au milieu de Suba, le plus grand quartier populaire de la capitale. Le renversement, c’est donc de me retrouver le lendemain à un carrefour, tenant en laisse le carlin de la famille, et d’être abordé comme un local par une voisine voulant parler chiens. C’est une hospitalité immédiate, qui nécessitait d’activer toutes mes capacités d’apprentissage, notamment linguistique, en même temps que mes senseurs de sécurité. L’autre rite de passage, c’est effectivement à Barranquilla, de l’autre côté de l’échelle sociale : dans la munificence de l’élite. Par elle, j’ai été invité dans le défilé d’ouverture, déguisé en *farota*. C’est un rôle traditionnel de travesti indigène qui rappelle l’époque de la conquête, où des hommes se seraient habillés en femme pour échapper à l’épée des Espagnols. Or travestir ainsi un Français comme on le ferait d’une poupée, c’est, pour mieux l’accueillir, le détronner de son genre et de son européanité.

Cette position, où l’on accepte, et même suscite le *détrônement*, est essentielle dans ma démarche. Elle égalise l’échange. Car dans les faits, si je m’enrichis de la culture colombienne, je suis aussi approprié par elle. Des deux côtés de l’échelle sociale, j’ai senti une même et extraordinaire soif de l’autre, de connaissance, de goûter au « produit » importé. Ambivalente, aussi, car dans la chaleur vraie de l’hospitalité chacun mordille et cherche son intérêt – chez l’élite, accueillir un artiste français peut être valorisant, et exotique, et à Suba, où les besoins sont plus pressants, il peut être aussi tentant de tirer un profit financier de la rencontre avec un étranger. Il y a donc interactivité complexe, ce qui fait que l’identité n’est pas une donnée figée, mais une *relation*. Le paysage touristique, du coup, ne tient plus et s’agite pour devenir relationnel – ce qui a scellé un lien avec le pays. Le parcours et les échanges en font ce que l’anthropologue Tim Ingold qualifie de *taskscape* : paysage de tâche, ou en travail. C’est à dire un espace où sont pris en compte tout ce qui le travaille en permanence, humain et non humain, machines, odeurs, sons, toucher, climat...

Mais si ce mouvement me faisait entrer dans le divers de la Colombie – seconde biodiversité de la planète, un métissage qui varie à chaque vallée –, il levait aussi le voile sur les forces menaçant ce dernier. Ainsi, dans certaines régions, les paysans ont

surnommé *mata paisaje* (« tue le paysage ») les haies opaques qui, suivant la mode narco, ceinturent de plus en plus souvent les propriétés.

Julien Petit – Tu te tournes donc assez logiquement, en photographie comme en vidéo, vers des formes d'interprétation du territoire, de ses habitants ou des limites de l'espace et de l'identité, que l'on retrouve toujours en couches successives dans tes paysages et portraits. Tu décides en outre de le faire au sein d'un territoire bouleversé historiquement par des phénomènes continus de violences politiques ayant affectés, simultanément et durant différentes séquences historiques, les populations natives, afro-colombiennes et paysannes. Suivant une logique tristement imparable, l'Urabá est une région riche en terres, en bois et en minerais, située au fil du fleuve Atrato, entre la Mer des Caraïbes au Nord et la *Serranía del Darién* à l'Ouest, et de ce fait, livrée historiquement aux intérêts des colons espagnols, des propriétaires terriens et des industriels ou plus récemment à ceux des mouvements de guérilla, groupes paramilitaires ou organisations du narcotrafic. Toute la problématique existante en Colombie entre réforme agraire, condition indienne et paysanne, violences politiques et commerce de la cocaïne semble ainsi réunie sur ce territoire.

Ta pratique photographique, bien qu'elle emprunte au genre documentaire, s'est démarquée fortement de tout rapport au reportage ou à l'actualité. Elle s'est par contre souvent intéressée, et de manière critique, au portrait et au paysage, à la nature et à l'identité, sur le mode du fragment et de l'hybridation —dans les séries *Fractal Spaces*, *Musée national* ou dans ton essai *Territorisme*— ; notions éminemment sensibles dans le contexte d'une communauté en lutte. Même si ton choix du territoire et de ses habitants paraît singulier dans *Luces Distantes*, il semble déjà possible d'établir un lien entre tes travaux antérieurs, peut-être dans une logique de restitution par l'image des identités et des réalités menacées.

Marc Lathuillière – Les communautés dans lesquelles j'ai initié *Luces Distantes* sont très particulières : appelées *zones humanitaires*, parfois *zones de biodiversité* quand leur engagement est également écologique, elles ont été créées par des populations afro-descendantes, anciens esclaves marrons, depuis que, dans les années 2000, celles-ci ont commencé à reprendre leurs terres ancestrales. Elles en avaient été chassées lors de la décennie précédente par l'armée et les paramilitaires sous couvert de lutte antiguérilla. Leur originalité est une sorte d'extra-territorialité : elles se sont auto-décrétées zones d'interdiction de porteurs d'armes à feu, armée comprise. Et c'est avec cette position pacifiste qu'elles tentent de résister aux forces qui, par la corruption et la violence – principalement l'assassinat de leurs leaders – les dépouillent de leurs terres. Ce qui m'intéressait, avant la question de l'engagement, était d'explorer une spatialité bouleversée par le *capitalocène*, une mondialisation qui impacte jusqu'au climat. En Urabá, il y a d'un côté des forces liées au marché global – grands agro-industriels de l'élevage, de la banane, du palmier à huile et de la cocaïne – de l'autre des locaux – des afro-descendants devenus finalement natifs – qui articulent leur résistance sur le mode du territoire racine. Alors que la principale raison pour laquelle leurs villages ne sont pas balayés par les paramilitaires est que toute action hostile est aussitôt signalée en ligne, relayée à Bogotá et au niveau global par une communauté d'ONG et de défenseurs des droits. Un bien faible bouclier, déterritorialisé, mais qui tient à peu près. C'est la complexité de cette spatialité, dans un paysage à la biodiversité exceptionnelle de jungles et de zones humides en déforestation du fait des monocultures agro-industrielles, qui m'a poussé à aller voir sur le terrain comment ses contraintes redéfiniraient ma démarche.

C'est la culture moderne occidentale qui a inventé « la nature », c'est à dire une sphère séparée de l'homme, qui peut donc, à distance, l'observer, l'analyser par la science, la peindre ou la photographier sous la forme de paysages, et l'exploiter à outrance. Si bien que, c'est très net en photographie où ces genres survivent, il y a une césure débilante entre portraits et paysages : l'homme et son environnement. J'ai déjà tenté de la résoudre dans *Musée national* : en faisant porter un masque aux Français que je photographie, j'efface l'identité visage, privilégiant l'insertion du corps dans son *taskscape* quotidien. Dans *Fractal Spaces*, la figure humaine est à priori absente des paysages post-industriels ensauvagés que j'ai photographiés. Mais comme ils sont contrecollés sur des miroirs, ils réfléchissent ceux qui les regardent, réintroduisant ainsi de l'humain en mouvement dans le cadre. En Urabà, la logique devait être poussée plus loin afin de répondre à une contrainte : si les personnes que je voulais portraiturer étaient reconnaissables, elles risquaient de se faire assassiner. Ce qui contraignait à trouver des formes de représentation de l'humain à travers ses liens : l'environnement qu'il cultive et défend, le corps avec lequel il y réalise des tâches, et l'imaginaire qu'il y développe.

2 • ombres, lumières



Julien Petit — Cet enjeu de l'identification, provenant du risque que représente dans un tel contexte tout degré d'engagement public, ouvre sur une autre question qui est celle de l'anonymat, une thématique qui n'est ni inconnue, ni anodine dans l'art moderne et contemporain colombien. Le titre de ton projet, *Luces distantes*, n'est pas sans rappeler lui-même des termes, des notions ou des formes qui ont structuré durablement les pratiques de l'art et de la photographie dans le pays. Il y a ainsi dans l'anonymat, mais aussi dans l'obscurité, la lueur, le silence ou l'éloignement, des imaginaires qui touchent ici historiquement à des manières symboliques ou métaphoriques d'aborder — très souvent, à partir d'une inclusion diverse de l'image photographique — la violence, la souffrance, la mort, le deuil ou le devoir de mémoire ; autant de thèmes directement liés au conflit armé. On pense ici par exemple à la série *Amarados* du photographe caleño Fernell Franco, avec ces agrandissements extrêmes d'énormes paquets informes ressemblant à des monuments aux morts, ou aux peintures que Beatriz González réalise tout au long de sa carrière à partir de photos de presse. Mais c'est surtout récemment que s'est affirmé cette esthétique, au travers d'une génération d'artistes qui, depuis les années 1990, convoque systématiquement la lumière, l'image, la photographie ou la vidéo comme matières de ses œuvres. Des pièces historiques comme *Aliento* de Oscar Muñoz (1995), *Versión Libre* de Clemencia Echeverri (2011), *Relicarios* de Erika Diettes (2015) ou *Musa paradisiaca* (1996) de Jose Alejandro Restrepo orbitent autour d'imaginaires et de formes que tu peux énoncer dans *Luces Distantes*.

Cette relation entre art et photographie dans la représentation du conflit forme d'ailleurs en Colombie une certaine tradition, dans le sens où elle incarne un des seuls processus efficaces d'assimilation de la violence, subie comme perçue. Il y a une œuvre majeure de l'art moderne ici, qui s'appelle justement *Violencia*, peinte par Alejandro Obregón en

1962 et qui marque certainement le début de cette tradition. Elle représente le corps supplicié d'une femme enceinte, dont les contours se perdent dans la masse atmosphérique du paysage à l'arrière-plan de la composition. La peinture suit la publication la même année de *La violencia en Colombia* de Orlando Fals Borda, Germán Guzman y Eduardo Umaña, peut-être la première étude sociologique sur le recours massif à la violence dans la pratique politique des années 50. L'ouvrage s'accompagnait d'un cahier central où le lecteur pouvait découvrir une suite de photographies stratégiquement ordonnées, sorte de matériel probatoire des exactions perpétrées. Parmi ces images, *Maternidad frustrada* partage une telle proximité visuelle et thématique avec la peinture d'Obregón, qu'il est possible d'interpréter toute la sidération que cette iconographie a pu produire sur l'époque et ses artistes. L'art et la photographie ont pris en Colombie, je pense depuis cette date, les formes de la mémoire, du témoignage et d'une certaine forme de résistance intellectuelle. Comme le rappelais récemment Cristo Hoyos, directeur du MUZAC —un musée d'art contemporain situé non loin de l'Urabá, dans la région voisine de Córdoba—, l'art continue d'être en Colombie un bastion pour parler du conflit armé, parce que ses acteurs, à la différence du public, ne le comprennent encore que très peu.

Marc Lathuillière – Je suis heureux que tu trouves à mon travail tant de résonances dans la culture colombienne, cette imprégnation, parfois inconsciente, faisant partie de mon approche. Dans *Fluorescent People*, un projet sur un village de la minorité montagnarde de Thaïlande, les Lissou, je m'étais appuyé sur leur créativité et la couleur flashy qu'ils donnent à leurs costumes pour explorer leur lien à la mondialisation, produisant ainsi ce qui aurait pu être une forme d'art contemporain lissou. En Urabá, j'ai aussi proposé aux villageois des solutions qui me paraissaient locales. Dans deux des séries, *Mascaras* et *Cuerpos Y Plantas*, les portraits sont associés à des textes tracés au marqueur sur de simple tissus blancs, comme je l'ai vu faire lors d'événements militants. Les photographies elles-mêmes associent les corps des portraiturés à des végétaux : or il me semble que les Colombiens aiment à parler par les plantes, fruits ou fleurs, dans les vêtements, les décorations, les emblèmes officiels. Individus et institutions entretenant avec cette biodiversité un rapport quasi totémique, qui doit avoir des origines indigènes, et a été sanctifié dans les mémoires par le passage de Humboldt sur ces terres.

Cette ambiguïté de la botanique – richesse naturelle et base de la colonisation agricole – est il me semble un registre très présent chez les artistes colombiens que j'ai pu découvrir lors des plusieurs expositions de l'année croisée France-Colombie (2017) telle que *Pulsions Urbaines* et *La Vuelta* aux Rencontres d'Arles ou *Medellin* aux Abattoirs de Toulouse. Mais à vrai dire le choix de réaliser un projet en Colombie est la résultante d'influences plus anciennes, telles que celles de chilien Alfredo Jaar, ou la découverte de la photographie sud-américaine lors de l'exposition *America Latina* en 2013 à la Fondation Cartier. Je suis assez fasciné par la vibration politique de ces œuvres, si rare dans l'art actuel en France. Si bien que l'on pourrait dire que *Luces Distantes* est un voyage vers une des sources de cet art sociétal : d'une certaine manière le trajet inverse de celui que faisaient les avant-gardes latino-américaines vers Paris jusque dans les années 1970, ce qui est en cohérence la nouvelle multipolarité du monde.

Lors de mon premier voyage, en 2017, un an après les accords de paix entre le gouvernement et la guérilla des FARC, je croyais aussi aller chercher des exemples de coexistence pacifique, à un moment où je redoutais que la France, frappée par les attentats et la montée du FN, n'entre dans une période de troubles. Je me suis d'abord

retenu d'aborder les sujets de la guerre et du narcotrafic – je sais que les Colombiens souffrent de cette catégorisation et du coup les ai laissés me montrer le meilleur de leur culture. Mais il est vite devenu impossible de fermer les yeux sur les traces d'une histoire qui est conflictuelle depuis la spoliation des terres indigènes lors de la conquête. De ce point de vue, la visite du Musée de l'Or de Bogotá a été un autre rite de passage. Des cartes des peuples précolombiens y sont associées à de somptueux artefacts en or de leur culture : cette même richesse qui a entraîné leur massacre. La lumière de l'or, ici, fait basculer du côté de l'ombre : celle des zones comme l'Urabá où le conflit reprend, du fait essentiellement des narco-paramilitaires, et de leur rapacité dans l'appropriation des richesses, minerais, terres agricoles, coca. Comme le suggèrent les photos de nuit de la série *Apariciones*, qui les font apparaître de manière spectrale, les populations que j'ai visitées vivent dans une sorte de cœur des ténèbres : victimes de violences, et invisible à nos yeux. Le titre du projet, *Luces Distantes*, témoigne pourtant autant de cette envie de rendre visible ces communautés, que de la certitude que leur expérience de résistance pacifique peut nous apporter certaines lumières dans nos ténèbres à nous.

3 • anthropophagies



Julien Petit — *Luces Distantes* réunit donc la pratique du portrait et du paysage qui avaient jusque-là marqué l'évolution de ton travail, que cela soit dans *Musée National* ou dans *Fractal Spaces*. Cette réunion des genres ne se produit pas séparément dans la série mais au cœur même de la plupart de tes images. Dans *Mascaras* évidemment, mais plus particulièrement dans *Cuerpos y plantas* le visage est très souvent remplacé par un élément organique provenant du contexte immédiat du modèle. Le faciès se transforme en pomme rose, en aloès et en kapokier ou se mue dans le lit d'un ruisseau ou au creux d'un chemin. Tout semble fait pour contourner l'éloquence dangereuse et mensongère des traits. Quand le corps est tout de même convoqué, c'est pour en extraire un fragment, souvent saillant et au contact du monde, comme un bras, des lèvres, une oreille ou le dos d'un travailleur agricole. Il en est de même pour les grands portraits composites de *Depix*, se distillant dans le paysage de l'Urabá. Le métissage ici se complexifie, en utilisant le motif du camouflage numérique — utilisé par les acteurs du conflit armé colombien — comme une forme extrême de la représentation paysagère. Les portraits de paysans nimbés par le quadrillage numérique du territoire, incarnent peut-être le mieux cette forme du portrait environnemental, pour reprendre ton expression, en impressionnant simultanément sur l'image les problématiques propres au contrôle militaire du territoire, et aux dangers pesant sur sa culture, son identité, ses ressources et ses habitants.

Ces hybridations du portrait et du paysage ont pris forme dans un contexte de création particulier, dans le sens où *Luces distantes* répond très peu à une pratique de description photographique. La série porte en amont tout un travail de mise en commun du projet, où la communauté a pu, par l'invitation que produisait ta présence en ses lieux et par la création d'ateliers spontanés, élaborer des modes de représentation propres

devant le dispositif photographique. On retrouve donc différents types de reproduction de l'identité, façonnés collectivement, depuis l'inclusion du paysage jusqu'à ces photographies de textes, monologues produits lors d'ateliers que tu retranscris et photographies. Ces voix — que tu portes également dans tes vidéos — viennent compléter ce débordement du portrait ou du paysage, cette image anthropophage que tu fais du territoire de la Madre Unión et de Pueblo Nuevo, pour reprendre un terme cher à la construction culturelle sud-américaine. Il y a peut-être dans ton travail, un peu comme dans l'anthropophagie, cette croyance en l'hybridation comme lieu de l'affirmation de l'identité.

Marc Lathuillère – C'est vrai, et cette hybridation a été facilitée par une pratique courante de la réunion dans les communautés : réunion de tous pour écouter le projet, décider de l'accepter ou non, et qui s'y impliquerait, et ensuite réunions presque quotidiennes de suivi. C'est une forme de gouvernance joyeuse, chaises de l'école sorties sous la lune, qui est à la fois horizontale et efficace. Puisque *Luces Distantes* est un travail d'engagement pour le divers, il m'est vite apparu essentiel de proposer différents niveaux d'implication, et donc différentes options artistiques, qu'ils pouvaient refuser, adopter ou modifier. La série *Apariciones* a ainsi été vécue avec légèreté. Tous étaient conscients que ces photos de nuit étaient un conte sur la peur, celle de leur quotidien. Mais le caractère singulier de la technique – une photographie au flash infrarouge, faite à l'aveugle dans l'obscurité – permettait de médiatiser cette histoire de spectres sous la forme d'un jeu collectif. Jusqu'à partir en excursion nocturne dans la jungle pour la pratiquer. A l'opposé, les deux séries accompagnées de textes, *Mascaras* et *Cuerpos Y Plantas*, demandaient plus d'implication du fait des ateliers d'écriture. Ils ont été les moments les plus intenses d'échange, y compris des villageois entre eux puisque je n'y étais pas systématiquement présent.

C'est déjà en ce sens, celui du collectif humain, que je parle de *portraits environnementaux*. Mais le contexte m'a aussi permis de cristalliser différentes approches tentant de recoudre l'humain à son milieu. Dans *Apariciones*, les villageois apparaissent surpris par le flash de l'appareil de surveillance infrarouge, comme s'ils émergeaient de leur environnement. Cet effet de camouflage est également présent dans *Mascaras* : comme dans *Musée national*, les portraiturés sont masqués, mais ici par du végétal, ce qui relie plus encore ces personnes sans visages aux champs ou à la forêt. Avec *Cuerpos Y Plantas*, l'idée est poussée plus loin puisque je demande aux villageois de choisir, pour que je les photographie, un fragment de leur corps et une plante de leur environnement, et de justifier cela par écrit. L'idée, chère à Descola, de collectifs humains et non-humains, m'a influencé pour cette approche de l'identité comme un relié de corps et de plantes.

Les portraits *Depix* sont plus complexes. Ils sont composites puisque chaque image superpose plusieurs portraits faits en un même lieu à la même heure. La première étape du processus a été de photographier cette toile à camouflage pixellisé que nous avons acheté ensemble. Sur Photoshop, j'y prélève le calque de chacune des quatre couleurs du motif en pixels. Je le reporte sur chacun des portraits source et y prélève les fragments correspondants – par exemple les parties du visage de M correspondants aux pixels beige, et les parties du visage de A correspondants aux pixels kaki. C'est la superposition de l'ensemble de ces fragments qui compose un nouveau visage hybride : mi réel, mi-virtuel, mi-chair et mi-paysage. Ce processus de destruction-reconstruction fait écho à un double mouvement. D'un côté l'identité spatiale des populations est comme criblée, fracturée par les paramilitaires, bras armés de la globalisation en réseau – un danger augmenté par l'arrivée d'internet dans les villages, la fascination pour les

écrans tendant à désolidariser les communautés. D'un autre côté, leur résistance ne peut fonctionner que comme un fait collectif – elles ont de plus en plus recours à des gouvernances collégiales pour éviter d'être décapitées quand un leader est assassiné. Cela fait sens, me semble-t-il, de la manifester par une esthétique du fragment, rappelant que sur la carte de l'Urabá ces zones civiles forment un archipel sous surveillance physique et numérique : des « patchs » de résistance à l'extraction, dirait Anna Tsing. De ce fait, leur lutte ne peut elle-même être efficace qu'en se déterritorialisant sur le world wide web, y compris par des formes pouvant être artistiques.

Julien Petit — Au-delà du fragment, il est aussi question dans *Luces distantes* d'une certaine logique de l'incarnation. Comme nous l'évoquions auparavant, cette stratégie de la représentation traverse tes photographies par le biais d'une hybridation entre individu et territoire, par la construction d'images hyperdocumentaires, etc., mais imprègnent aussi tes vidéos, une expression neuve dans ton travail. Ces plans séquences performés, très courts, synthèses des ateliers développés aux côtés des communautés de Madre Unión et Pueblo Nuevo, juxtaposent un certain nombre de signes sur lesquels il me semble important de s'attarder.

Toutes tes vidéos sont construites de la même manière : un plan fixe et frontal, sur pied —et donc très ancré dans l'esthétique de cette photographie paysagère à laquelle tu te confrontes dans *Territorisme* — s'offre d'abord au spectateur pendant près d'une minute. Cette scène initiale est toujours baignée par les présences traversant son cadre, comme livrée aux aléas du lieu. Le vent souffle, le bruit d'une tronçonneuse point au loin, des voix d'enfants la traversent, les cris des singes hurleurs la transpercent, des poules y courent et une petite fille y passe en jetant un regard à la caméra au passage... Face à cette esthétique résolument documentaire, le regard, s'accommodant à l'image, finit par y desceller un détail, plus ou moins infime selon les points de vue des prises, à savoir une toile à camouflage flottant quelque part dans le champ. C'est souvent à cet instant précis d'ailleurs, quand l'œil distingue cet élément artificiel que tu fais alors irruption dans la vidéo. Homme blanc, habillé loin des standards vestimentaires du territoire, tu t'introduis dans le plan et, d'une manière assez magistrale, lis un texte dont tu n'es pas l'auteur, dans une langue, l'espagnol, qui n'est pas la tienne. Une impression d'artifice émane soudain de ce paisible panorama, comme une résistance faite à la cohérence des lieux.

Cette théâtralité n'est évidemment pas anodine. Comme nous le rappelle les études sur l'image performée, elle n'est pas un *piège* tendu au spectateur mais plutôt un *partage* (Michel Poivert), une invitation à interpréter les raisons de l'artifice et de la distance qui la séparent du réel. Ces images répondent donc encore aux problématiques de la parole, du discours, de l'ombre et du silence dont nous avons déjà parlé, mais rappellent aussi les menaces distillées par les groupes narcoparamilitaires de la région sur les réseaux sociaux — les Autodéfenses Gaitanista de Colombie (AGC) par exemple —. Dans ces vidéos, que tu as souvent évoquées dans nos conversations, un homme cagoulé, filmé selon la précarité typique de l'image « insurgée », la voix atrophiée au vocodeur et serinant un discours patriotique dans un décorum de campement militaire, se pose comme l'incarnation de l'ordre et de la morale ou des supposées doléances du territoire et de ses communautés qu'il dit « protéger » ...

Marc Lathuillière – Oui, alors que ce groupe narco-paramilitaire, le principal du pays, instaure sur l'Urabá un régime de prédation généralisé. D'où, pour y faire pièce, le besoin pour les communautés de se faire entendre à l'international, ce pour quoi la présence

d'étrangers est désirée. Il est par ailleurs difficile pour des artistes colombiens d'intervenir dans les zones de conflit, plus périlleuse pour eux, avec des pressions à l'autocensure plus fortes. Pour ce qui est des vidéos des AGC – dans lesquelles non seulement les visages mais aussi les paysages sont oblitérés, barrés par des bâches à camouflage pixellisé – il semblait nécessaire d'y opposer des contre messages : d'en retourner le décorum dérisoire, d'en dévoiler le bullshit, ceci avec une forme très présente dans mon travail, la théâtralité performative. L'usage de la vidéo comme trace, effectivement une nouveauté pour moi, s'est imposée pour donner la parole à l'environnement : en particulier dans cette première minute de plan fixe où est filmé le biotope dans laquelle croît la plante choisie par le villageois sujet de chaque vidéo. La bâche repliée y est volontairement intrusive et énigmatique : un rideau, celui de l'oppression, rouvert sur l'environnement, mais aussi une dépouille, un bâillon, menace toujours latente. Je m'étais en effet demandé comment donner la parole aux villageois, alors qu'ils craignaient que leurs voix permettent de les identifier. Ils avaient besoin d'un porte-voix, et j'étais le seul sur place pouvant le faire avec un risque modéré. Il fallait donc tenter ce dispositif de substitution, où je mets en corps leurs messages.

L'opération est délicate. Elle nécessitait un jeu dynamique de dédoublement dans lequel mon identité oscillait entre deux pôles sans jamais se fixer : d'un côté incarner leur parole pour en transmettre la force, de l'autre distancier ma présence pour ne pas être en situation d'appropriation. C'est à dire faire corps avec eux, et en même temps manifester mon altérité. C'est celle d'un étranger : pendant que je lis les paroles des villageois dans mon espagnol approximatif, ce sont eux, inversion du regard de contrôle, qui me filment en utilisant mon smartphone. Du coup, mon altérité est aussi celle d'une doublure. Filmé, je ne suis plus qu'une image, une silhouette de transition entre eux et moi : un émetteur récepteur.

Instable entre ces deux positions – le sujet incarné, et son double image – ma présence échappe à ce qui serait une identité monolithique (et monopolistique) « d'homme blanc ». Comme tout artiste, j'ai mes étrangetés, qui font de moi un truchement. Et comme artiste créant avec les autres, je me mets en situation d'être transpercé par eux. Leur identité et la mienne sont bien des relations : entre nous, et avec l'environnement, ce qui est souvent le mécanisme d'identification dans les cultures autochtones, indiennes ou afro-descendantes.

Je te dois d'ailleurs de m'avoir signalé que cette approche correspondait à la notion d'anthropophagie telle qu'elle a été théorisée au Brésil : une dégustation de l'autre, même importé, pour s'enrichir de sa différence. Suely Rolnik, revisitant le *Manifeste anthropophage* de De Andrade, a certes montré comment cette « subjectivité flexible » avait facilité en Amérique latine la pénétration du capitalisme cognitif. Mais en résistance à cette « anthropophagie zombie », passive, du consumérisme narcissique, elle voit toujours la possibilité d'une autre, celle-ci de résistance, active, qui déploie les altérités par des formes d'art où images et mots sont incarnés. Autre auteur qui nourrit ma démarche, Achille Mbembe, parle d'un nécessaire droit de visite entre les peuples afin, écrit-il en citant Glissant, « de partager à plein souffle les différences »¹. Il me semble que, avec Alias Agua, Alias Alicia, ou Alias Luchador de Troya, que je compte retrouver en Urabá cet hiver – ne serait-ce que pour partager les éventuelles retombées matérielles du projet –, c'est cette respiration que nous avons trouvée.

© Julien Petit, Marc Lathuillière, Boum !Bang !
2021

¹ Achille Mbembe, *Brutalisme*, Le découverte, Paris, 2020, p. 55