

« Creuser comme pour trouver la source de tous les doutes » : *Memórias Íntimas Marcas*

Katja Gentric

Qui tente d'approcher de son propre passé enseveli doit le faire comme un homme qui fouille. Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses – à le disperser comme on disperse de la terre, à le retourner [...] car les "états de choses" ne sont rien de plus que des couches qui ne se livrent qu'après une exploration méticuleuse, ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images qui arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des bijoux en habits sobres. Les images qui détachées de tout contexte antérieur, se nichent comme autant d'objets précieux dans les sobres chambres de notre compréhension ultérieure - tels des bustes dans la galerie du collectionneur.¹

Walter Benjamin suggère ici que la mémoire et la genèse des représentations collectivement significatives constituent un processus performatif.² Selon Benjamin, celui ou celle qui s'efforce d'appréhender son propre passé doit revenir sans cesse à la même constellation d'événements et de circonstances. Benjamin désigne cette constellation par l'expression « Sachverhalt », que l'on peut traduire par « la façon dont les circonstances se rapportent les unes aux autres » ou - sous une forme ramassée - une « situation ».³ Par son geste, celui qui fouille réactualise la situation passée pour le présent, en introduisant une représentation mentale de quelque chose qui échappait auparavant à l'imagination. L'absence de compréhension des événements passés se produit, entre autres, dans des situations où des épisodes particulièrement traumatisants ont empêché une communauté d'appréhender son passé. Les personnes qui ont vécu ces expériences ont du mal à reconstituer de manière cohérente ce qui s'est passé. Cependant, pour que la communauté puisse guérir, il est inévitable que ces événements deviennent pensables (Ott 2018) - notre conscience doit pouvoir se faire une représentation mentale de ce qui s'est passé. Les « Bilder » (images), qui dans les écrits de Benjamin se réfèrent à toutes les représentations (par des mots, écrits ou parlés, par des images, par des médias visibles ou audibles), peuvent faire office de porteurs de mémoire dans l'imagination collective.

L'épisode particulièrement complexe et violent des conflits qui éclatèrent en Angola et le long de la frontière nord de la Namibie, entre 1975 et 2002, a touché plusieurs

1 Benjamin, Walter, « Fouilles et souvenirs », *Images de pensée*, Paris : Christian Bourgeois, 1998, p. 181-182. La version originale allemande (« Ausgraben und Erinnern », in *Denkbilder, 1931-1933*) dit ceci : « Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten, wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde austreut, ihn umzuwühlen, wie man Erreich umwühlt. Denn »Sachverhalte« sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späteren Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen ».

2 J'ai découvert le texte de Benjamin grâce à un collectif d'artistes sud-africains, le Center for Historical Reenactments, à Johannesburg (Centre des Reconstitutions Historiques).

3 Dans les transcriptions anglaises dont j'ai connaissance, le mot « Sachverhalt » est traduit par « sujet » ou « la problématique même », ce qui ne retient pas cette notion de « comment les choses sont liées les unes aux autres ». Catherine Perret, dans sa traduction en français, opte pour « teneur chosale ».

pays de l'hémisphère sud. Des travaux d'artistes d'horizons radicalement différents se sont fait l'écho de ce conflit et de ses conséquences. Parmi eux, je retiens le trio d'artistes qui a participé au projet initial *Memórias Íntimas Marcas* (Fernando Alvim, Gavin Younge et Carlos Garaicoa), et le duo Kutala Chopeto (Teresa Kutala Firmينو et Helena Uambembe). Je mettrai en relation le travail de chaque artiste avec celui des autres, je le présenterai comme un processus qui consisterait à revenir sans cesse sur les mêmes sites, en creusant chaque fois de manière différente.

Étant donné l'extrême complexité du contexte historique et politique qui a sous-tendu la guerre d'indépendance angolaise, suivie d'une guerre civile, chevauchant partiellement ce que l'on a appelé la « guerre des frontières » en Afrique du Sud, il semble quasi impossible de présenter un résumé linéaire du conflit. Après une longue période de lutte pour la souveraineté de l'Angola, le Portugal mit fin à sa domination coloniale en renversant la dictature de l'*Estado Novo*, le 25 avril 1975. Trois mouvements de libération angolais revendiquèrent alors le droit de gouverner le pays.⁴ Le conflit déboucha sur une guerre civile qui dura de 1975 à 2002 et ne prit fin qu'avec l'assassinat de Jonas Savimbi, le leader de l'UNITA, le 22 février 2002. Le MPLA, le mouvement de libération soutenu par les Soviétiques, s'empara du pouvoir en Angola au moment du processus d'autonomie vis-à-vis du Portugal et avec l'aide de Cuba, resté en Angola dans le but de stabiliser le pays. L'Afrique du Sud réagit aussitôt sur la base de la théorie de « l'assaut total » (Baines 2014), alléguant qu'il lui fallait sécuriser la frontière nord de la Namibie contre les intrusions soviétiques, contre les réfugiés de la SWAPO⁵ et les camps militaires de l'ANC⁶ en Angola. Elle s'empressa de former une alliance avec l'UNITA sous la forme d'une assistance militaire. Cette alliance bénéficia du soutien financier des États-Unis qui fournirent également des armes dans le cadre de la guerre froide (Heißenbüttel 2014: 23), transformant ce qui eût été une guerre civile angolaise en un conflit Est-Ouest mené sur le sol africain. De ce fait, la situation se dégrada de manière exponentielle. Les civils, pris entre deux feux, n'eurent d'autre choix que de rejoindre l'une ou l'autre faction combattante et, dans l'espoir d'assurer une certaine sécurité à leurs familles (Kutala Firmينو 2017: 11-12). Ne pas savoir qui soutenait qui conduisit à davantage d'introversion sociale (Hayes 2001: 134). Le 9 septembre 1987 marqua le début d'une offensive à Cuito Cuanavale, offensive qui prit fin le 27 juin 1988 avec le retrait de l'Afrique du Sud d'Angola (Kasrils 2008). Cette bataille devint le tournant symbolique de l'histoire de ces pays. Nelson Mandela a même très clairement désigné Cuito Cuanavale comme étant la bataille décisive dans l'histoire de la libération de l'Afrique.⁷ La lecture de différents récits de l'offensive, racontés par des militaires de diverses obédiences, révèle qu'encore aujourd'hui, les interprétations divergent radicalement (Saunders 2014: 1363-1368 ; Forrest 2022). Détail crucial : les SADF⁸ ne pouvaient se permettre des pertes humaines,

4 MPLA (Mouvement Populaire pour la Libération de l'Angola), FNLA (Front National de Libération de l'Angola) et UNITA (Union Nationale pour l'Indépendance Totale de l'Angola).

5 Lorsque l'Allemagne perd ses colonies africaines dans le cadre des accords de paix conclus à la fin de la Première Guerre mondiale, la colonie "Südwest Afrika" devint un mandat de ce qui était alors l'Union sud-africaine. À partir de 1948, la République sud-africaine imposa une législation d'apartheid sur ce territoire, le traitant comme une cinquième province. L'Afrique du Sud ne coopéra pas les Nations Unies pour un plan d'indépendance de la Namibie, bien au contraire. Elle poursuivit les membres de la SWAPO (Organisation du peuple du Sud-Ouest africain). La Namibie obtint son indépendance le 21 mars 1990.

6 African National Congress (Congrès National Africain).

7 Lors d'un discours prononcé à La Havane en 1991, Nelson Mandela a souligné l'importance de l'engagement cubain dans la lutte pour la libération de l'Afrique et la bataille de Cuito Cuanavale comme « un jalon dans l'histoire de la lutte pour la libération de l'Afrique australe ». Le projet parlementaire sud-africain du millénaire (PMP, lancé en 2002) avait prévu des commémorations pour le 20^e anniversaire de la bataille de Cuito Cuanavale qui devaient se tenir entre juin 2007 et juin 2008. Ces commémorations avaient pour but de mettre en évidence l'attachement aux valeurs de l'internationalisme et de la solidarité mondiale avec la lutte pour la libération de l'Afrique, plus particulièrement l'engagement des soldats cubains. Il s'agissait également de faire prendre conscience du rôle joué par Umkhonto we Sizwe (voir ci-dessous). Heindri A. Bailey, 2007.

8 South African Defence Force (Force Sud-Africaine de Défense).

car ils n'auraient pu les expliquer aux citoyens sud-africains – officiellement, l'Afrique du Sud n'était pas en guerre.⁹ La communauté sud-africaine a encore beaucoup de mal à accepter ce travestissement de la vérité (Hayes, Liebenberg 2010: 9-10). Par ailleurs, alors que l'intervention des SADF était limitée au sud de l'Angola, l'Umkhonto we Sizwe était activement présent dans le nord du pays.¹⁰ Les réfugiés angolais, considérés soit comme des combattants du FNLA en fuite soit comme des civils déplacés sans passé militaire, avaient été intégrés dans les SADF au sein du 32^e bataillon. Autrement dit, ils combattaient pour l'Afrique du Sud, dans leur propre pays, contre leurs compatriotes. La raison de leur intégration dans les SADF résidait dans la sécurité relative que l'armée pouvait leur apporter, à eux et à leurs familles, ainsi que dans l'espoir d'avoir accès à la propriété foncière une fois le conflit terminé. Après la guerre, leur situation n'a malheureusement pas évolué et leur lutte pour établir un sentiment d'appartenance s'est révélée traumatisante. Cuba, en raison de ses nouvelles relations avec le gouvernement angolais après l'effondrement de l'Union soviétique, soucieuse d'afficher son autonomie par rapport à celle-ci,¹¹ a adopté une version officielle sur le rôle joué par les forces militaires cubaines en Angola, version qui ne laisse guère de place aux traumatismes individuels subis là-bas (Hatzky 2012). Pour cette raison, les ex-soldats cubains continuent de porter un fardeau d'une violence insupportable, celui du souvenir réduit au silence.

Malgré ce discours officiel, les témoignages sur les multiples facettes de ce conflit ont commencé peu à peu à s'entendre. Des artistes, entre autres, ont relevé le douloureux défi d'aborder cette page de l'histoire et ses séquelles, en couplant leur propre expérience et leur création artistique. Patricia Hayes explore comment, sur le plan technologique, la fabrication d'images est devenue une partie intégrante de l'offensive militaire, par le biais de la photographie aérienne ou encore des cinémitrailleuses, comment la photographie génère parfois une violence involontaire, comment elle peut venir au secours de l'espion ou du libérateur. Elle étudie dans quelle mesure l'équipement photographique fait partie « des technologies qui agissent comme une relation prothétique avec le corps humain » et peut à ce titre être utilisé comme un outil militaire ou une arme de résistance (Hayes 2001 : 134, 150). Cependant, la situation de guerre est toujours l'histoire personnelle de quelqu'un : les images sont glanées dans ce chaos. La question de savoir comment respecter les vies individuelles reste posée. Hayes montre de manière convaincante que l'image documentaire est paradoxale dans ce contexte : en montrant les victimes, elle répète la violence.¹² La « vérité » qu'elle est censée représenter est ambivalente. Somme toute, les conflits angolais en cascade s'ajoutèrent à une "guerre de folie collective" pour le photographe Joachim Schönfeld (Hayes, 2001 : 156).

Comme l'avait imaginé Walter Benjamin, les artistes n'ont cessé de fouler les lieux où s'est déroulé ce pan d'histoire, se heurtant toujours à leur incapacité à représenter ces événements douloureux, ne serait-ce que dans l'imagination des intéressés. Aujourd'hui, la question est plus que jamais d'actualité : comment sera-t-elle traitée dans la mémoire collective ?

9 Clive Kellner (1998: 3) le formule ainsi : « Cuito Cuanavale est le lieu d'une bataille qui a opposé les forces sud-africaines, cubaines et angolaises, et surtout, où l'Afrique du Sud a perdu. Mais quels Sud-Africains ? Et pour qui se battaient-ils ? »

10 Umkhonto we Sizwe (MK) (Lance de la nation) était la branche militaire du Congrès national africain (ANC). Le South African Parliamentary Millennium Project souhaitait entre autres attirer l'attention sur la présence active d'Umkhonto we Sizwe en Angola, et donc sur leur contribution à la lutte pour la libération de l'Afrique et la chute de l'Apartheid, malgré le fait qu'ils n'aient pas participé aux opérations militaires à Cuito Cuanavale.

11 Pour le raisonnement politique complexe qui se cache derrière l'asymétrie de ce récit, voir Sujatha Fernandes 2006: 173,174.

12 Cela dit, le travail du photographe a parfois permis d'établir l'identité des victimes ou de revendiquer une nationalité. Hayes, 2001: 23, 27, 153,154.

Fouille I : *Memórias Íntimas Marcas*

Une triade de notions (Mémoires, Intimités, Traces)¹³ et un triangle géographique (Angola, Cuba, Afrique du Sud) structurent un projet artistique conçu au début des années 1990. Intitulé *Memórias Íntimas Marcas*, il s'agit d'un travail collaboratif mené à Cuito Cuanavale par trois artistes. Après une première action artistique in situ, il a donné lieu à une série d'expositions présentées entre 1997 et 2000. L'ambition supplémentaire de créer des ramifications Sud-Sud par le biais des arts (Mosquera 2002: 166) a fait que, par certains aspects, ce projet a été mené dans un esprit institutionnel, à la manière d'une mission diplomatique.¹⁴ Les phases d'organisation du projet sont entrelacées avec celles des agendas culturels internationaux.

En 1994, pour célébrer sa nouvelle démocratie, l'Afrique du Sud commence à préparer une Biennale qui se tiendra à Johannesburg en 1995. L'Afrique du Sud se tourne alors vers ses voisins du nord, l'Angola, le Mozambique, la République du Congo (Congo-Brazzaville) et la République démocratique du Congo. L'artiste sud-africain Gavin Younge obtint des fonds pour mener des recherches dans ces pays.¹⁵ Le gouvernement angolais contribua pour sa part à une exposition pour la Biennale, comprenant entre autres artistes Fernando Alvim.¹⁶ À cette occasion, Alvim et Younge se rencontrent et commencent à envisager l'idée d'un projet en collaboration. Alvim propose de retourner sur le site de la bataille de Cuito Cuanavale en tant que projet conjoint entre les artistes des trois pays concernés (Alvim 2004 : 50-53), une idée qu'il mûrit depuis 1992. Il propose que Carlos Garaicoa en soit le représentant cubain. Il s'assure également de moyens financiers de la part du secteur privé angolais¹⁷ et obtient le patronage de l'armée angolaise pour l'aide logistique du voyage.

Après l'expédition à Cuito Cuanavale, l'exposition est présentée d'abord à Luanda, puis au Château de Bonne-Espérance au Cap.¹⁸ Lors de cette seconde présentation, le directeur de la collection, Paul Grobbelaar,¹⁹ un lieutenant-colonel retraité des SADF, révéla qu'il avait été l'un des commandants en charge de l'invasion de l'Angola. Il parla du moment effrayant où il avait réalisé l'absurdité de cette action. Après l'exposition du Cap, de nombreux artistes se sont manifestés,²⁰ souhaitant apporter leur contribution au projet. La vive réaction des artistes montra que cette

13 Sauf indication contraire, les traductions sont miennes. Le projet, les expositions et publications qui en découlent sont désignés par ce titre, traduit par « Mémoires, Intimités, Traces » (traces intimes de la mémoire ou traces de souvenirs intimes). « Intimas » peut également évoquer l'intériorité. Voir Nadine Siegert, 176.

14 Le projet initial *Memórias Íntimas Marcas* s'est transformé en un réseau beaucoup plus ambitieux. Fernando Alvim, Clive Kellner et Hans Bogatzke constituèrent le C. CACSA à Johannesburg avec une « ambassade » culturelle périphérique en Europe : Camouflage à Bruxelles. Plusieurs publications, collections internationales et expositions de grande envergure sont liées à ce réseau, entre autres *Marcas news et co@rtnews*.

15 Gavin Younge, courriel à l'auteur, 11 April, 2016.

16 Catalogue de la Biennale de Johannesburg 1995 : 106.

17 Alvim, 2004 : 50. À des stades ultérieurs, le projet reçut des fonds de l'UNESCO et de l'Union européenne. Voir Kellner, 1998 : 7. Sur l'importance des personnalités officielles qui agissent en tant que parrains du projet, voir Nadine Siegert, 174-175.

18 Novembre 1997.

19 *Marcas News 3rd édition*, 25.

20 Sur le processus d'ouverture de l'exposition à tous ceux qui souhaitent apporter leur contribution, voir Alvim, 2004: 52. Les nouveaux artistes ajoutés à l'Electric Workshop de Johannesburg (*Marcas News* juillet 1998) étaient Capela (Angola), Sandra Ceballos (Cuba), Moshakwa Langa (Afrique du Sud), Wayne Barker (SA), Colin Richards (SA) et Lien Botha (SA) ; d'autres les rejoignirent à l'occasion de l'exposition au African Window Museum à Pretoria (juin-juillet 1998): Thomas Barry (SA), Jan van der Merwe (SA) ; Lisbonne (septembre 1998 ?): Raymond Smith, Willem Boshoff (SA), Kendell Geers (SA), Abrie Fourie (SA), Minette Vári (SA) ; Anvers (MUHKA février à mai 2000) : Jan van der Merwe (SA), Kendell Geers (SA), Kay Hassan (SA), Abrie Fourie (SA), Minnette Vári (SA), Willem Boshoff (SA), Colin Richards (SA), Clive Kellner (SA), Carlos Garaicoa (Cuba), N'Dilo Mutima (Angola), Bili Bidjocka (Cameroun), Gast Bouchet (Luxembourg), Toma Muteba Luntumbue (Congo), Aimé Ntakiyica (Burundi), Fernando Alvim (Angola).

question était au cœur de leurs préoccupations. C'est la preuve qu'il y avait très peu de plateformes où les préoccupations des vétérans pouvaient trouver écho.²¹

Les discours officiels contradictoires qui se multiplièrent autour de ce projet à grande échelle au même titre que les créations artistiques centrées sur le travail de mémoire individuel révèlent des implications plus précises. Un détail a son importance : la guerre civile n'est pas terminée au moment du projet. Le séjour à Cuito Cuanavale a lieu pendant un bref cessez-le-feu dans la région. De fin janvier à début février 1997 - neuf ans après la bataille, cinq ans avant la fin de la guerre civile - les trois artistes (Alvim, Younge et Garaicoa) et une équipe de 15 personnes passèrent 12 jours à Cuito Cuanevale, où ils vécurent dans une maison en ruine.²² L'organisation de ce projet nécessitait des démarches diplomatiques considérables de la part des organisateurs. Malgré le caractère institutionnalisé de cette phase, l'intérêt premier du projet semble résider dans les actions précises entreprises par chaque artiste durant ces douze jours et dans le caractère intime de leur séjour.²³ De ces actions sont nées des œuvres qui sont au cœur du travail ultérieur de chaque artiste. Chacun d'entre eux a vécu les douze jours de manière différente, conservé des souvenirs et intériorisé les différents détails infimes qu'il a rencontrés : les moments de contact et les traces laissées derrière lui. Ce travail de mémoire mené collectivement in situ peut être vu comme un triple processus d'individuation à partir d'une expérience vécue en commun. Chacun « lut » d'une manière personnelle les traces que la guerre avait laissées dans la région.²⁴

Sortir d'un tunnel

Pendant les phases pré-opérationnelles du projet, tout comme dans la communication ultérieure, Fernando Alvim parla beaucoup de guérison.²⁵ Sa contribution artistique consista en des images filmées, entre autres à partir d'une voiture-jouet conduite sur des kilomètres au hasard dans la brousse. Il mit également en scène des actions, des performances rituelles avec des objets assemblés, par exemple des poupées-figures hybrides qu'il avait l'habitude d'utiliser.²⁶ Ces figures voyageaient dans des tunnels construits par l'artiste. La réapparition des créatures hybrides après leur passage sous terre est célébrée comme une renaissance. Des gros plans de l'action sont filmés sous terre (Alvim 2004: 51). Comme trace matérielle de l'action, l'artiste recueille les racines qui auraient été les témoins directs de ce rite de passage souterrain.

La contribution d'Alvim aux expositions itinérantes *Memórias Íntimas Marcas* est une collection d'objets trouvés, une archive matérielle des traces intimes de la guerre : parties d'uniformes de soldats, ceinture de gourdes, munitions usagées. Selon Alvim,

21 Kellner, communication personnelle à l'auteur, 11 avril, 2016.

22 « Cuito était assez étonnant - complètement détruit, avec des bouts de pales d'hélicoptères transformés en allées de jardin. Des bâtiments en ruine partout. Un détachement de l'armée angolaise y était stationné, mais il restait discret. Nous dormions tous dans une grande maison avec un toit, mais il n'y avait pas beaucoup d'installations pour les ablutions, en fait nous partagions des toilettes qui n'avaient pas l'eau courante ». (Communication personnelle de Gavin Younge à l'auteur, 11 avril 2016) ; voir également Alvim, 2004 : 51. Sur les traces de la présence soviétique dans la région, voir Sujatha Fernandes, 2006: 17.

23 Patricia Hayes (2001: 133) évoque « un sentiment d'intimité sur les causes et les effets de la violence ».

24 Dans une conversation téléphonique avec l'auteur (13 juin 2015), Fernando Alvim suggère que leur méthode consiste à « lire ce qu'il était possible d'appréhender ».

25 Une partie de l'exposition angolaise à Johannesburg en 1995, organisée par Andriano Mixinge (Johannesburg Biennale Catalogue, 1995 : 106.

26 Alvim utilisa les poupées-figures hybrides dans les installations de la Biennale de 1995. Voir Siegert, 171-172.

la signification autonome est créée par l'acte de déplacement que subissent ces objets. Ils sont transportés du lieu de la bataille vers des espaces où ils se confrontent de nouveau à la société : en tant que geste artistique, cette œuvre s'articule autour de la notion de déplacement, origine étymologique de toutes les métaphores.²⁷ Alvim écrit sur l'amnésie, l'exorcisme (Njami 2008: 42-49), la culture de la guerre, les symptômes des temps de guerre et les symptômes de la culture, la psychanalyse de notre existence, la difformité ou encore l'ethnopsychiatrie (Alvim 1998: 6; 2004: 53).²⁸

En effet, dans le cadre de la pensée postcoloniale, *Memórias Íntimas Marcas* est régulièrement mentionné lors des débats sur « l'art et le traumatisme ». ²⁹ En art, ces domaines d'intérêt s'accompagnent de recherches sur le langage visuel de l'expérience de la perte comme du traumatisme. Ce dernier est au cœur des questions dès lors qu'on aborde la problématique de la représentation. Cette question est portée par un courant de pensée qui s'articule autour de trois arguments consécutifs. Dans le contexte de l'art du début du XX^e siècle, on peut envisager comme point de départ pour ce champ d'investigation, l'intérêt d'Aby Warburg pour la manière dont le contenu émotionnel est manifesté dans une œuvre d'art par le biais d'un langage visuel partagé dans le temps et au-delà des divisions géographiques. Il suggère que la Pathosformel est la gardienne d'une énergie archaïque; les gestes expressifs qu'elle condense inscrivent la mémoire culturelle dans le temps. Ils peuvent être considérés comme des formes et instances échappant au souvenir strictu sensu - et c'est précisément pour cette raison qu'ils ne peuvent être oubliés.³⁰

Le contre-argument, développé dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale, est la question éthique de la représentation de la violence ou de la souffrance d'autrui.³¹ Face au dilemme de la nécessité de la représentation et de son impossibilité éthique, plusieurs commentateurs suggérèrent qu'une relation empathique avec le spectateur pourrait être atteinte par une confrontation active et personnelle avec la douleur.³² Selon cette théorie, le spectateur entre en dialogue avec la situation traumatique traitée dans l'œuvre d'art. La possibilité d'une implication personnelle reste cependant discutable - une représentation ne peut être considérée comme un véhicule particulièrement adapté, obtenant infailliblement l'empathie sincère du spectateur.³³

Le matériel visuel produit au cours de *Memórias Íntimas Marcas* ne représente pas la souffrance, il ne communique pas en images, même s'il véhicule un sens visuel aigu et suggère la genèse d'images. Les artistes se souviennent que les soirées étaient consacrées à l'examen du matériel filmé de la journée, que les habitants du village

27 Fernando Alvim évoque un voyage à La Havane juste après la quinzaine à Cuito Cuanavale en mai 1997 - Il parle de soldats qui ont reconnu les poteaux en bois, ayant été soldats à Cuito Cuanavale en 1987.

28 « La difformité : toute difformité est un signe de mystère, malveillant ou bienveillant. Comme pour toute anomalie, elle a d'abord quelque chose de repoussant, mais elle est aussi un signe ou un lieu de prédilection pour cacher quelque chose de très précieux, quelque chose qui demande un effort pour l'accepter. C'est ce qui explique le respect, tempéré par la crainte, que les sociétés africaines éprouvent à l'égard du fou, de l'infirmes et surtout de l'aveugle, réputés voir l'envers des choses. Pour être compris, l'anormal doit transcender les normes de jugement et par conséquent, être capable de nous amener à une compréhension plus profonde des mystères de l'être et de la vie. La difformité fait de la victime un médiateur - redoutable ou bienveillant - entre le connu et l'inconnu, entre le diurne et le nocturne, entre ce monde et l'autre », Fernando Alvim, 1998: 5.

29 Brandstetter 2006: 122-155. Jill Bennett, 2005.

30 Nadine Siegert constitue une bibliographie reflétant la richesse des textes analytiques écrits dans ce domaine (Manuscrit non publié, Note 498 p.163).

31 Adorno, "Commitment", in Adorno 1962 Plus récemment, cet argument a été développé par Susan Sonntag, 2003, mais aussi par Georges Didi-Huberman (1999), sur la cruauté inhérente à la représentation.

32 Jill Bennett, 2005.

33 Catherine Nichols, 2007: 217-226. Voir aussi Thierry de Duve (2008: 3-23) pour l'un des essais les plus polémiques dénonçant un certain humanitarisme dont ce champ de questions pourrait fort bien faire l'objet au sein de l'institution artistique

se joignaient à eux.³⁴ Cependant, le travail crucial réalisé au cours du projet tout entier est l'approche par patiente processus qui consiste à revenir sans cesse au même ensemble de circonstances avec des outils et des moyens d'appréhension toujours nouveaux : visuels, mais aussi auditifs ou performatifs.

En passant

Gavin Youngue apporta un vélo à Cuito Cunevale, vélo sur lequel il se déplaça³⁵ à travers un paysage où demeuraient visibles les nombreux vestiges abandonnés de la guerre: chars brûlés, carcasses de maisons, pales d'hélicoptères,³⁶ cicatrices et amputations visibles sur le corps des personnes qu'il rencontrait. Il fixa une caméra vidéo sur le porte-bagage arrière de la bicyclette. Plus tard, il utilisera ces séquences filmées, en combinaison avec d'autres images, pour assembler une vidéo destinée à être diffusée sur des écrans de télévision, dans l'installation intitulée *Forces Favorites*. Youngue recouvra de vélin dix cadres de bicyclettes³⁷ ayant appartenu à la poste, qu'il assembla ensuite pour les disposer en cercle. Le titre, *Forces Favorites*, est emprunté à un programme radiophonique, où la sélection musicale était faite par les auditeurs, programme diffusé en Afrique du Sud pendant la « guerre des frontières », qui donnait aux familles et aux amis vivant en Afrique du Sud, l'illusion qu'ils pouvaient, au moyen des chansons qu'ils demandaient, partager du temps avec les conscrits. Les lettres des soldats, adressées à leurs proches restés au pays, étaient lues par le présentateur pendant l'émission.



Ill. 1 Hall d'Arrivée, Cuito Cuanavale :, le vélo que l'artiste amena depuis Cape Town. Photographie de Gavin Youngue, 1994. Tous droits réservés par l'éditeur et Gavin Youngue.

34 Alvim 2004 <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>. L'implication des villageois dans le projet semble essentielle, Alvim se souvient que le chef du village lui demanda s'il pouvait garder une poupée qui avait été utilisée dans un spectacle, pour qu'elle porte bonheur à une maison qu'ils construisaient dans le village (Alvim, Hanussek Interview *Springerin*, 51). Gavin Youngue se souvient que les enfants du village ont emprunté le vélo qu'il avait apporté (Communication personnelle 11 avril 2016). Voir ci-dessous pour son utilisation des noms d'oiseaux apportés par les villageois. Le film contient des interviews de villageois, racontant leurs expériences personnelles pendant la guerre (Nadine Siegert, 178-181).

35 Il utilise également d'autres modes de transport, un camion par exemple.

36 Gavin Youngue, communication personnelle avec l'auteur le 11 avril, 2016. Voir également Gavin Youngue, 2007.

37 Gavin Youngue (2010: 17) explique son utilisation du vélin dans ses œuvres d'art, tout au long de sa carrière.

Outre son vélo, Gavin Younge avait également apporté son édition de *The Birds of Angola*, publiée à Lisbonne peu avant l'indépendance de l'Angola.³⁸ Younge a peigné des copies des illustrations trouvées dans *The Birds of Angola* sur le plancher et sur les cadres des fenêtres de la maison abandonnée. À cause de la guerre, grand nombre d'oiseaux de la région avaient disparu, mais les habitants du village voyaient les oiseaux peints et prononçaient leurs noms. Younge avait inscrit sur les panneaux la transcription phonologique de ces noms d'oiseaux presque perdus, et ils devinrent les titres de ses peintures: « Sumbo », « Kawa-Na-Mbulu », « Onduva ». Comme les cadres de bicyclettes, des fragments de meubles en bois avaient été recouverts de vélin ; la qualité translucide permettait de distinguer les images d'oiseaux sous la toile semi-opaque.³⁹ Bien que Gavin Younge se fût attaché à trouver des traces physiques de la guerre dans ce paysage, il renonça à exposer ces traces. Son intervention est comme un recouvrement, une sorte d'archéologie inversée. Ses gestes sont ceux de quelqu'un qui panse une blessure pour que la guérison puisse s'installer. Au-delà, ses œuvres s'articulent autour d'un rapport ambivalent au temps et à la voix.

Ce rapport résulte du fait que, si l'ingérence militaire internationale avait tourné le dos au conflit, la guerre civile continuait de suivre son cours au moment où le projet vit le jour. Cela signifie que, si pour les soldats sud-africains, ceux qui écoutaient à l'époque *Forces Favorites*, la guerre faisait partie du passé, ce n'était pas le cas pour les habitants de la région. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, une mémoire fluctuante était portée par la voix. Le décalage temporel que Younge a perçu ici est un décalage inhérent à la nature de toute trace.

Par une étrange coïncidence, en même temps qu'avait lieu ce travail in situ à Cuito Cuanavale, un autre événement faisait parler de lui dans l'hémisphère nord : une exposition au Centre Pompidou à Paris, organisée du 19 février au 19 mai 1997. L'exposition, basée sur les recherches de Georges Didi-Huberman, s'intitulait « L'Empreinte ». ⁴⁰ La recherche de Didi-Huberman se limitait aux images et aux objets, mais son raisonnement aurait pu être appliqué au son, à la trace auditive. D'emblée, il remarque la banalité des empreintes ou des traces : « Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent ». Il pense aux formes infinies sous lesquelles les traces peuvent apparaître, et aux circonstances dans lesquelles elles sont produites. Les traces doivent être considérées comme un processus tangible, tout en étant un paradigme théorique utilisé en philosophie. Non seulement pertinentes pour la condition préhistorique de la production d'images, elles sont caractéristiques des méthodes de production de l'art contemporain, très prisées par Marcel Duchamp et une génération d'artistes conceptuels inspirés par son travail.⁴¹ En ce sens elles se trouvent simultanément dans deux cadres temporels différents, élément qui encourage Didi-Huberman à se référer à sa « pensée de l'empreinte » comme

38 David Bunn dans Gavin Younge, 2007: 32 ; Gavin Younge, courriel à l'auteur, 11 avril 2016

39 Maud de la Forterie (2007: 17) a écrit sur l'utilisation du vélin tout au long de sa carrière. Ses associations métaphoriques vont du processus de tannage (phase de dépliage à la chaux) aux associations récupératrices de la couture (médicale).

40 Le texte publié dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, a été republié récemment dans Didi-Huberman, 2008.

41 Duchamp privilégie les techniques d'empreintes et de moules car si c'est un processus, c'est aussi une non-œuvre par excellence. Voir Didi-Huberman, 2018: 20.

à un « point de vue anachronique » nécessaire lorsque les œuvres d'art ne sont pas encore parvenues à être « lisibles » dans l'histoire (Didi Hubermann 2008: 12). Didi-Huberman attribue les mêmes qualités à la « l'image dialectique », que Benjamin. Selon Didi-Huberman, c'est « une image où le passé et le présent se font face, se transforment mutuellement et se critiquent, une constellation qui est une configuration dialectique de temps hétérogènes... » (Didi-Huberman 2008: 13). Jouer simultanément sur deux cadres temporels signifie être attentif aux périodes plus longues, tout en surveillant le moment présent ; exiger des événements récents qu'ils ouvrent sur des choses révolues, exiger du passé, à commencer par la préhistoire, qu'il révèle quelque chose sur ce que « maintenant » signifie. C'est la nature anachronique des objets qui sont encore passés inaperçus de la critique d'art ; ce sont des objets qui ont accumulé des sédiments du temps (Didi-Huberman 2008: 23). L'histoire doit être construite dans ce perpétuel contre-motif du point de vue anachronique. Fernando Alvim semble exprimer la même pensée, s'autorisant un soupçon de « difumbe » (témoignage) : « La culture devrait être l'alchimie des sociétés, plus on est contemporain, plus on obtient les moyens d'aller dans le passé ». ⁴² De même, et inversement, Didi-Huberman souligne qu'une trace est un état présent, visuel et tactile, d'un passé qui n'a pas encore cessé de transformer le substrat où il a laissé son empreinte. C'est

quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte). Quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact (Didi-Hubermann 2008: 18).

Les interventions artistiques de Gavin Younger sont portées par ce rapport ambivalent au temps. Alors même qu'il s'était donné pour mission de retrouver des traces physiques de la guerre, ses deux projets se concentrèrent finalement sur un aspect auditif, sur le son, ou plus précisément les voix, porteuses de mémoire dans le temps et l'espace. ⁴³ Par l'intervention orale des habitants qui prononcent les noms des oiseaux, ceux-ci sont réactivés dans le temps alors même que les oiseaux réels ont disparu. L'auditeur du programme *Forces Favorites* a établi un contact (imaginaire) sur une distance géographique considérable. Dans les deux cas, l'œuvre de Younger raconte la fabrication de traces et leur perte en un seul mouvement, qui pourrait aboutir à une guérison, traduite par le geste de couvrir, de suturer.

Le fait que, dans l'œuvre de Younger, la mémoire soit portée par le son permet un clivage entre les actions vécues ici et maintenant, et l'expérience d'actions survenues neuf ans plus tôt ou ailleurs plus tard. Le véhicule de communication de ce décalage peut être le son ou l'image, le récit écrit ou oral, la collecte d'objets et l'action, un détachement, ce qui est également le cas dans le travail de Carlos Gariacoa.

⁴² Alvim, conversation téléphonique avec l'auteur, 13 juin 2015 (La culture doit être l'alchimie des sociétés, plus on est contemporain, plus on a les moyens d'aller dans le passé).

⁴³ La façon dont les réverbérations sonores sont effectivement des traces physiques est abordée dans Neumark, 2017, et Gentric, 2019.

Creuser

Carlos Garaicoa⁴⁴ est connu pour sa critique sociale poétique sous la forme de performances. Il a développé une méthode, que Gerardo Mosquera qualifie de forme d'« archéologie artistique »,⁴⁵ qui consiste à inspecter les époques historiques qui se chevauchent, comme on peut le noter dans des bâtiments ou des phénomènes sociaux. La participation de Cuba à la guerre en Angola (ou en Éthiopie, d'ailleurs) est restée un sujet épineux à Cuba,⁴⁶ étant donné que l'héroïsme des soldats cubains pendant l'effort de guerre a fait l'objet d'un grand battage médiatique, ce qui ne laisse pas beaucoup d'espace pour accepter les atrocités dont ils ont été témoins.⁴⁷ Les artistes se sont donc fait un devoir de mettre au jour ce que Piero Gleijeses appelle la « culture du silence ». ⁴⁸ À Cuito Cuanavale, Carlos Garaicoa passe sept jours à creuser des trous sur la rive du Cuito. Il filme son action et les résultats sont présentés dans une installation composée de sept écrans vidéo,⁴⁹ adoptant comme titre un vers du poète japonais Bashō Matsuo traduit deux fois : *Dans les herbes d'été, il y a de l'ennui maintenant, des rêves glorieux d'anciens guerriers. / En las hierbas del verano, Ahora se está aburrido. Gloriosos sueños de antiguos guerreros.* En choisissant ce titre, Garaicoa semble exprimer le sentiment d'« être arrivé trop tard » sur le champ de bataille, sentiment d'impuissance et de paralysie. Les significations attribuées à l'action de l'artiste oscillent entre celle d'un fossoyeur, d'un paysan, d'un ouvrier ou d'un archéologue.⁵⁰ Dans un texte écrit à Cuito Cuanavale, Garaicoa, ignorant le texte de Benjamin sur la mémoire, parle de sa tentative d'« interroger la terre par la performance ».⁵¹

Creuser. Sept jours pour trouver des réponses. Pour trouver une réponse. Pour creuser à la recherche d'une raison convaincante. Ma propre archéologie. La tombe de l'imagination. Creuser, creuser, creuser... En moi, chez mes amis, fouiller tout et tous. Creuser comme pour trouver la source de tous les doutes. Pour faire face à l'incompréhensible. Creuser, creuser...

Cette action n'est pas seulement accompagnée d'un sentiment de paralysie et de retard fatal : le secret ouvert mais mortellement silencieux, répété avec force, est le fait que la région n'a pas été déminée. L'action d'« interroger la terre »

44 Catalogue de la Biennale 1995 de Johannesburg: 130.

45 Mosquera, 2000: 1286-1291.

46 « Personne à Cuba ne parle de la guerre en Angola ou en Éthiopie. La censure autant que l'autocensure » écrit Gerardo Mosquera (2000: 286). Ou plutôt, l'implication dans la guerre est prise en charge par la rhétorique officielle de propagande, « un langage de victoire et de martyr », qui ne permet pas le récit de l'expérience personnelle du conflit. « Aucun récit ne vient contrebalancer le discours officiel ». Voir également Fernandes, 2006: 173, 174.

47 La proposition de projet parlementaire du millénaire de 2007 utilise le même type de discours.

48 « Parce que les dirigeants ne disaient rien, les volontaires cubains qui effectuaient les missions ne disaient rien. La culture du silence enveloppait l'île » Piero Gleijeses, 2013: 395. Cité dans Fernandes, 2006: 171.

49 Exposé à la Galeria Continua au Moulin Boissy le Chatel, Festival « Sphères » Ile de France 2009.

50 Un texte d'Orlando Hernandez (écrit à La Havane, janvier 1998) accompagne l'œuvre de Garaicoa : « Là, dehors, un homme creuse, retournant silencieusement la terre comme le ferait un fossoyeur (mais tous les morts n'ont-ils pas été enterrés ? Ou bien, qu'est-ce qui pourrait être enterré dans ces tombes ? Des déchets, des ordures ?) Il pourrait aussi s'agir d'un agriculteur qui prépare le sol, pour semer ses graines, pour insérer des plants (mais que peut-on cultiver sur cette terre ensevelie par le feu, noyée dans le sang, qui n'engendrerait à l'avenir que plus de sang, plus de violence ? Et qui veut dîner d'une telle récolte ? Ce doit sûrement être un explorateur, un archéologue (mais que cherche-t-il ? Que cherche-t-il ?) Sept jours à partir du lever du soleil, chaque matin - comme si chaque trou était fait à l'intérieur de lui-même pour que sa bêche y pénètre... » *Marcas News 3^{ème} édition* : 5.

51 Carlos Garaicoa (1998), *Marcas News 3^{ème} édition*, 5.

comporte donc un danger vital et tranchant comme un rasoir. Un sentiment explosif d' « ici et maintenant » est ressenti chaque fois que la bêche est enfoncée dans la terre.

Garaicoa réalisa une deuxième œuvre après l'expédition à Cuito Cuanavale. Presque comme un pendant à la action de l'artiste, elle consistait en quatre portraits vidéo de ses amis, de jeunes Cubains ayant servi en Angola : *Quatre entretiens sans*.⁵² Les ex-soldats font face à la caméra sans parler (Fernandes 2006 : 173). La bande sonore consiste en une conversation enregistrée. Ainsi, leurs voix en dialogue avec l'artiste peuvent être entendues : ils prononcent des phrases décousues de souvenirs de guerre « ...qu'il vaudrait mieux ne pas même... mais la plupart d'entre nous étaient trop jeunes... après tout, qu'est-ce que... »⁵³

Les voix de la vidéo de Garaicoa ne coïncident pas avec les portraits muets de l'image ; le programme radio de l'œuvre de Younge parle de sons transmis sur une grande distance en termes de temps et d'espace, les voix des habitants prononcent des noms d'oiseaux qui ne se trouvent plus dans la région. Une sorte de « Nachklang » (écho, réverbération, résonance) émerge de ces multiples dialogues, mais reste suspendu, pour le moment.

Dés-entendre

La prétention d'Alvim à se préoccuper de « guérison » et de catharsis est mise à mal dès que les premières critiques des expositions apparaissent. S'il affirme que « l'exposition est davantage un dialogue entre les victimes qu'entre les gagnants et les perdants », il faut souligner que certaines victimes de cette guerre ne sont pas entendues.⁵⁴ Les artistes sont représentatifs de la situation géopolitique sur le seul critère de la nationalité : un Cubain, un Sud-Africain et un Angolais. A ce stade précoce, il s'était avéré impossible de prendre en compte la situation très complexe de la population locale affectée par les conflits angolais. *Memórias Íntimas Marcas* ne procède pas à une reconnaissance équitable de tous les acteurs de la guerre. Les textes analytiques accompagnant l'exposition ne tiennent pas compte du fait que la guerre civile n'est pas terminée, probablement parce que la situation n'est claire pour personne, d'autant plus qu'en 1997, il n'est pas possible de savoir que la guerre civile se poursuivra jusqu'en 2002. Il n'en reste pas moins que ce détail affaiblit considérablement la prétention du projet à s'intéresser à la mémoire collective. Se référer aux interventions artistiques comme s'il s'agissait d'un travail de mémoire collective serait par trop prétentieux et constituerait en réalité un effacement des souffrances personnelles, car sa sélectivité, involontaire, reste inavouée. Ainsi *Memórias Íntimas Marcas*, dès le départ, pour vraiment avoir un sens, devait être suivi par d'autres « fouilleurs » revenant ici, essayant de glaner des souvenirs et des représentations à partir de couches de traumatisme ou d'oubli.

En 2017, un autre projet fut conçu dans ce but précis. L'exposition *[South-South] Let me begin again (Sud-Sud – Laissez-moi recommencer)* regroupait 30 artistes d'Amé-

52 *Quatre Cubains* (1997), *Cuatro entrevistas sin...* (Quatre interviews sans...). Voir aussi Fernandes, 2006 : 174, 175.

53 Voir également le texte de la contribution d'Orlando Hernández 2000 : 10.

54 Rory Bester, 1998 : 64-66. Bester s'est ensuite associé au projet, en rédigeant des textes pour les numéros ultérieurs de co.@rtnews.

rique du Sud, des Caraïbes et d'Afrique australe, explorant les parallèles entre les artistes du Sud global [*South-South*], et confrontait la notion complexe d'un « Sud géopolitique » connecté à travers l'art contemporain et se rapportait à des conflits en général. Le conflit angolais figurait parmi les thèmes abordés.⁵⁵

Dans les œuvres exposées à [*South-South*] il est clairement établi que pour certains, la guerre est loin d'être terminée, même longtemps après le cessez-le-feu de 2002. Les familles des anciens combattants du 32^e bataillon, par exemple, sont toujours aux prises avec un passé traumatique non réglé. Parmi ces anciens combattants, les réfugiés angolais enrôlés furent d'abord installés dans une base militaire au nord de la Namibie. Lors de l'indépendance de la Namibie, on les déplaça à Pomfret, dans le nord de l'Afrique du Sud, une région aride. Depuis lors, l'État sud-africain a supprimé les services municipaux de cette ville pour inciter les habitants à partir. La communauté dans son ensemble est hantée par l'héritage de la guerre, les déplacements répétés et la lutte pour retrouver un sentiment d'appartenance. En raison du traumatisme de guerre jamais résolu, subi par la plupart des hommes ayant combattu dans les conflits angolais, la normalisation de la violence est devenue monnaie courante et les abus envers les femmes se sont multipliés dans cette communauté. Deux artistes nées à Pomfret de familles relocalisées là-bas, à la suite des conflits angolais, ont relevé le défi de faire entendre les histoires de cette communauté.

Teresa Kutala Firmino et Helena Uambembe travaillent au sein du collectif Kutala Chopeto.⁵⁶ Leur travail prend la forme de récits. En glanant des histoires personnelles lors d'entretiens avec des membres de la communauté, Kutala Chopeto réécrit ces histoires personnelles en un récit performé. Les contes sont la plupart du temps lus dans le cadre d'actions performées. Des éléments du récit sont transcrits dans un langage matériel accompagnant le récit verbal.⁵⁷

L'un de ces récits réécrits et ré-imaginés est intitulé « Le Lézard ». Une version filmée d'une répétition de la performance montre Teresa Firmino et Helena Uambembe, agenouillées sur une surface couverte de grandes feuilles de papier blanc, toutes deux face à la caméra. Teresa Firmino se déplace à reculons tout en écrivant des phrases du récit sur le papier sur lequel elle est accroupie : « Je suis un lézard », « Je suis une mère », « Je suis une grand-mère », « Elle est mon enfant », etc. Helena Uambembe s'avance dans une attitude accroupie similaire en plaçant alternativement une oreille ou le front au sol tandis que son autre oreille pointe vers le plafond. Les deux artistes inversent alors les rôles, devenant alternativement l'auditeur et l'écrivain, ajoutant couche sur couche d'écriture ou d'audition : écrire, sur-écrire ou dés-écrire, entendre, sur-entendre et dés-entendre. Le récital d'accompagnement reprend le point de vue de témoins inattendus de scènes de détresse personnelle : un lézard, une plante en pot et un arbuste venant d'une plantation de cacahuètes. Le récit fait référence à plusieurs reprises à un personnage - humain, animal ou végétal - qui tend une oreille vers le sol, s'accroupit ou s'incline pour se cacher. À un moment donné, un person-

55 *SOUTH-SOUTH: Let me begin again*, 2 Février 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/cape-town-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>. L'exposition s'est tenue du 28 Janvier au 4 Mars 2017 à la Goodman Gallery, à Cape Town.

56 Traduisible par « Voir au-delà de quelque chose de doux ».

57 Firmino et Uambembe travaillent également dans la vidéo, la peinture et l'installation d'objets trouvés.

nage est caché dans un plafond et tend l'oreille vers la caisse en bois au-dessus de laquelle il se cache, afin d'entendre la conversation qui se déroule dans la pièce en dessous de lui. Du point de vue « plus qu'humain » d'un lézard, d'une plante en pot et d'un plant d'arachide, Kutala Chopeto raconte une histoire de déplacements et d'abus répétés.



Ill. 2 Teresa Firmino and Helena Uambembe, video of d'une répétition pour la performance rehearsal: 2 minutes 50. Cinématographeur Duško Marović; Effects & Editing: Kutala Chopeto, Sound: SoulFire Studio.

Teresa Firmino et Helena Uambembe choisirent le format narratif⁵⁸ pour éviter la représentation figurative.⁵⁹ Le mémoire de Master de Firmino analyse cette pratique artistique dans l'art contemporain. Intitulé *Rewriting History, Pomfret community stories* (Réécrire l'histoire, la communauté de Pomfret, histoire de la communauté), il montre que les récits n'existent jamais de manière isolée. Chaque chapitre commence par une histoire de la communauté de Pomfret. Grâce à ces passages narratifs, les textes de Firmino « naviguent entre les différents outils utilisés pour réécrire l'histoire » (Firmino 2017: 1).

« La narration stimule l'imagination », écrit-elle, « [...] elle donne au public la liberté d'interpréter et de ré-imaginer ce que tant de personnes ont imaginé », et plus loin: « Réécrire l'histoire est un acte de ré-imagination de son propre passé dans un monde rempli d'histoires préinscrites qui se sont érigées en vérité » (Firmino 2017: 35-36). Dans le travail de Kutala Chopeto, le récit de l'histoire est complété par la reconstitution de certains gestes essentiels, permettant ainsi à la mémoire corporelle de reprendre la trace d'une expérience vécue antérieure (ibid. : 87).

Firmino et Uambembe se donnent beaucoup de mal pour induire une réception respectueuse des récits qu'elles partagent et pour tenir compte des sensibilités des spectateurs/auditeurs potentiels.⁶⁰ Au cours de la performance, il est clairement

58 Firmino, Entretien téléphonique, 11 Septembre 2019.

59 Firmino, ibid., 11 Septembre 2019.

60 Lorsque Teresa Firmino et Helena Uambembe ont raconté l'histoire du « Léopard » à l'Université de Witwatersrand, à l'occasion d'une présentation des travaux pratiques de Teresa Firmino, (mars 2017), Firmino a préparé un formulaire à remplir par le spectateur, stipulant les conditions dans lesquelles les récits seraient partagés. Le spectateur devait agir selon un protocole précis.

établi que les histoires fonctionnent en tant qu'élément indépendant, entendu dans un contexte spécifique, racontées ici et maintenant, et potentiellement à nouveau dans d'autres contextes. Pour Firmino, la lecture de l'histoire est comme une recherche : une nouvelle enquête sur ce qui s'est passé, sur la partie de l'expérience vécue dont on peut se souvenir ou qu'on peut partager, et sur la manière d'assumer ce passé difficile.⁶¹ Il est important que le spectateur/auditeur soit conscient qu'il entend un récit subjectif des faits, raconté à nouveau par les artistes qui l'ont eux-mêmes entendu de quelqu'un d'autre. Leur façon personnelle de raconter l'histoire est importante, mais d'un autre côté, les artistes ne sont que les voix qui racontent l'histoire (Firmino 2017: 35). Un autre détail que les artistes considèrent comme crucial, est le fait qu'elles aient toutes deux une relation personnelle avec la personne dont l'histoire est racontée parce qu'elles ont une référence spatiale commune : Pomfret est la ville natale à la fois de la conteuse initiale et de ceux qui le médiatisent. La voix, en tant que gardienne de la mémoire, suit ainsi les traces sonores transmises entre les individus - revenant sans cesse sur le même ensemble de circonstances, afin que les imaginaires collectifs deviennent capables d'appréhender les épisodes vécus individuellement.

Déterrer

Dans son texte sur les images photographiques de la guerre en Angola et en Namibie du Nord, Patricia Hayes a interrogé cet ensemble de circonstances ainsi : « Quelles visibilité la violence crée-t-elle ? Quelles visibilité la violence détruit-elle ? Quelles sont les explications de la violence dans l'imaginaire populaire et sur le terrain ? » (Hayes 2001: 157). Cette situation est d'autant plus compliquée que « la commémoration est de plus en plus centralisée par une élite nationale au sein de l'État », ce qui a pour conséquence « une sorte d'oubli postcolonial collectif qui s'installe » quand il conviendrait de favoriser le travail de mémoire collectif (Hayes 2010: 11).

En effet, en découvrant la rhétorique quasi diplomatique contenue dans les phases ultérieures du projet *Memórias Íntimas Marcas* (l'exposition itinérante présentée à Luanda, au Cap et à Anvers), il devient difficile de ne pas perdre de vue la première action qui consistait à voyager dans une zone de guerre et à vivre dans des ruines. C'est pourtant la furtivité du séjour à Cuito Cuanavale qui semble contribuer, en tant que catégorie esthétique, au débat sur le travail de mémoire. Les expériences intimes non soldées sont comme la conscience des mines terrestres non explosées, enfouies au bord de la rivière. Tant que l'expérience n'est pas autorisée à entrer en dialogue avec la réalité actuelle modifiée, la violence ne peut être apaisée. Ce geste doit être considéré dans le contexte plus large de la mémoire culturelle⁶² et doit donc prendre en compte le politique (Bennett 2005). Les souvenirs négatifs ou l'absence de souvenir entraînent une incapacité à décrire l'expérience. Afin de créer une opportunité d'aborder ce chaînon manquant dans un processus culturel, la société doit trouver des moyens de raconter la mémoire et de générer des images et des gestes dans le cadre de l'imaginaire collectif.

61 Firmino, Entretien téléphonique, 11 septembre 2019.

62 Au sens où Aleida et Jan Assmann l'entendent, il s'agit là d'un « Kulturelles Gedächtnis ».

Encore une fois: les voix de la vidéo de Garaicoa ne coïncident pas avec les portraits muets montrés par l'image ; le programme audio de l'œuvre de Younge parle de sons transmis sur de grandes distances en termes de temps et d'espace, les voix des habitants prononcent des noms d'oiseaux que l'on ne trouve plus dans la région. Enfin, une génération plus tard, l'appel est repris et le Kutala Chopeto devient la voix qui raconte des histoires personnelles. Les artistes sont tous revenus à plusieurs reprises sur le même ensemble de circonstances, chose inévitable si l'on veut déterrer des éléments de compréhension initiale des couches d'oubli. Chacun, à sa manière, « creuse, creuse comme pour trouver la source de tout doute ».

Remerciements

Ma gratitude va aux artistes, Teresa Firmino, Gavin Younge et Fernando Alvim pour avoir généreusement participé à des conversations personnelles. Clive Kellner et Bronwyn Lace, pour avoir partagé des informations.

Les recherches effectuées pour cet article ont bénéficié d'une bourse post-doctorale de l'Université de l'État libre.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- Alvim, Fernando and Clive Kellner (eds.), *Marcas News 3rd edition*. Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project, September 1998.
- Alvim, Fernando, « Memórias Íntimas Marcas, Luanda (Angola) », interview Christian Hanusseck, *Gleichzeitig in Afrika...* 8 February, 2004. <http://www.bpb.de/internationales/afrika/afrika/59164/ausstellung-gleichzeitig-in-afrika?p=all>
- Baines, Gary, *South Africa's 'Border War': Contested Narratives and Conflicting Memories*. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- Benjamin, Walter, « Ausgraben und Erinnern ». in *Gesammelte Schriften Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch der Wissenschaft, 1991.
- Bennett, Jill, *Empathic Vision, Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Bester, Rory, « Tracing a War », *Nka, Journal of Contemporary African Art* 9, n°. 1 (Fall 1998): 64-66.
- Bailey, Heindri A., *Parliamentary Millennium Project Project Proposal: 20th Anniversary of the Battle at Cuito Cuanavale*, 8 May 2007.
- Brandstetter, Anna-Maria, « Violence, Trauma Memory », in Marjorie Jongbloed (ed.), *Entangled. Annäherungen an zeitgenössische Künstler in Afrika / Entangled: Approaching Contemporary Artists in Africa*. Hannover: Volkswagen Stiftung, 2006: 122-55.
- Bunn, David, « Thoughts on a Phantom Limb: Gavin Younge's Distant Catastrophes », in Marjorie Jongbloed (éd.), *Prosthesis: Art works by Gavin Younge-the decade 1997-2007*. Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007: 25-33.

- de Duve, Thierry, «Art in the Face of Radical Evil», *October*, n° 125 (Summer 2008): 3-23.
- de la Forterie, Maud, «Skin», in *Deep Skin*, Gavin Young. 10-17. Paris : Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- Fernandes, Sujatha, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- Firmino, Teresa Kutala, *Rewriting History, Pomfret Community Stories*. Masters dissertation, University of the Witwatersrand, 2017.
- Forrest, Drew, «The battle over Cuito Cuanavale still rages», *The Mail & Guardian*, 25 February 2022. <https://mg.co.za/opinion/2022-02-25-the-battle-over-cuito-cuanavale-still-rages/25-2-2022>.
- Gentric, Katjal, «Sonic fingerprints: On the situated use of voice in performative interventions by Donna Kukama, Lerato Shadi and Mbali Khoza», *Image & Text*, n° 33 (2019). <http://www.imageandtext.up.ac.za/imageandtext/article/view/25>.
- Gleijeses, Piero, *Visions of Freedom: Havana, Washington, Pretoria and the Struggle for Southern Africa 1976 - 1991*. Chapel Hill: University of Northern Carolina Press, 2013.
- Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council. *Africus: Johannesburg Biennale. Catalogue*, Johannesburg Biennale, 1995.
- Hanussek, Christian, «Memórias, Íntimas, Marcas: Interview mit dem Künstler Fernando Alvim über den Aufbau eines afrikanischen Kunstnetzwerkes», *Springerin X* (Summer 2004): 50-53.
- Hatzky, Christine, *Kubaner in Angola. Süd- Süd-Kooperation und Bildungstransfer 1976- 1991*. Munich: Oldenbourg, 2012.
- Hayes, Patricia, «Vision and Violence: Photographies of War in Southern Angola and Northern Namibia», *Kronos*, n° 27, Visual History (November 2001): 133-157.
- Hayes, Patricia and John Liebenberg, *Bush of Ghosts, Life and War in Namibia 1986 - 90*. Random House: Struik, 2010.
- Heißenbüttel, Dietrich, *Kunst im Konflikt, Strategien zeitgenössischer Kunst*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2014.
- Hernández, Orlando, in Fernando Alvim et Clive Kellner (éds.), *Marcas News Europe*, n° 4, *Mémórias íntimas marcas project for MUHKA 10*. Antwerpen: Museum voor Hedendaagse Kunst, 2000.
- Kasrils, Ronnie, «Turning point at Cuito Cuanavale», IOL, 23 March 2008. <http://www.iol.co.za/news/world/turning-point-at-cuito-cuanavale-1.393891#.VXxZISioWQs>
- Kellner, Clive, «Editor of marcas news interviews Prof. João de Deus Pinheiro, Member of the European Commission», *Marcas News 3rd edition*. Johannesburg: Sussuta, Boé, M.I.M. Project (September 1998): 7.
- Teresa Kutala Firmino, *Rewriting History, Pomfret Community Stories*. Masters dissertation, University of the Witwatersrand, 2017.
- Mosquera, Gerardo, «Carlos Garaicoa», in *Fresh Cream : art contemporain et culture : 10 conservateurs, 10 auteurs, 100 artistes*, 1286-1291. Paris: Phaidon, 2000.

- Mosquera, Gerardo, « Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference », *boundary 2*, 29, n° 3, Duke University Press, 2002.
- Neumark, Norie, *Voicetracks, Attuning to voice in Media and the arts*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2017.
- Nichols, Catherine, « Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst », in Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (éds.), *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*. Berlin: Dumont, 2007: 217-226.
- Njami, Simon, « Fernando Alvim, Psychoanalysis of the World », in Laurie Ann Farrell (éd.), *Looking Both Ways, Art of the Contemporary African Diaspora*, 42-49. New York: Museum for African Art, 2003.
- Ott, Michaela, *A-Affizierung, Kleiner Stimmungsatlas in Einzelbänden*. Hamburg: Textem Verlag, 2018.
- Saunders, Chris, « South Africa's War, and the Cuban Military, in Angola », *Journal of Southern African Studies* 40, n° 6 (December 2014): 1363-1368.
- Siegert, Nadine, *(Re)mapping Luanda. Utopische und nostalgische Annäherungen an ein Bildarchiv* (manuscrit inédit).
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- SOUTH-SOUTH: Let me begin again*, 2 February 2017. <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/cape-town-gallery-south-south-let-me-begin-again-2017>.
- Younge, Gavin, *Prosthesis, Catalogue for an exhibition of art works by Gavin Younge – the decade 1997–2007*. Paris: Le Cloître des Billettes, La Noire Galerie, 2007.
- Younge, Gavin, *Gavin Younge [Cradle Snatcher]*. Johannesburg: CIRCA on Jellicoe, 2010.