



HAL
open science

Débora Arango, la lucidité (ou le regard d'une femme peintre en Colombie)

Olga L Gonzalez

► **To cite this version:**

Olga L Gonzalez. Débora Arango, la lucidité (ou le regard d'une femme peintre en Colombie). Penser les métamorphoses de la politique, de la violence, de la guerre avec Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet, féministes matérialistes, Sous la direction de Marie-Claire CALOZ-TSCHOPP et Teresa VELOSO BERMEDO, 2013. hal-01712724

HAL Id: hal-01712724

<https://hal.science/hal-01712724>

Submitted on 19 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Débora Arango, la lucidité
(ou le regard d'une femme peintre en Colombie)*
par Olga L. González****

Introduction

Alors qu'elle est un des plus importants peintres colombiens, l'œuvre de Débora Arango reste peu connue en dehors de ce pays. D'emblée, cette situation contraste ouvertement avec la place qui est faite à des œuvres de peintres colombiens hommes : le nom de Fernando Botero est devenu une marque de prestige, tandis que les tableaux coloriés d'Alejandro Obregón, les nus masculins de Luis Caballero ou les jeux géométriques d'Omar Rayo éclairent les musées et enrichissent les collections.

En Colombie, le nom de Débora Arango est certes connu, mais la réception de son œuvre demeure ambiguë. Ainsi, une importante exposition autour de son œuvre a été organisée en 2012 au Musée d'Art Moderne de Medellin. Sous le titre douteux *Sociales. Débora Arango llega hoy* (« 'Sociales'. Débora Arango arrive aujourd'hui »), elle présenta au public cinquante huiles et aquarelles.

Quelques articles de presse rappelèrent l'aspect contestataire de l'artiste : le titre de l'exposition, « Sociales », fut dans ce cas décliné sous son aspect « Problèmes sociaux, problèmes de la société ». Cependant, la note dominante dans les commentaires et notes de presse fut le sentiment de fierté de la ville de Medellin. Car, à l'instar d'autres métropoles de Colombie, et peut-être davantage en raison de sa stigmatisation à cause des mafias, cette ville donne une grande valeur aux signes de prestige international où s'efface la ville de « La vierge des tueurs »¹.

Aussi, cette exposition permettait de démontrer que Medellin est moderne et civilisée, qu'elle est à la hauteur en termes d'offre culturelle. De ce point de vue, « Sociales » a le sens d'« Affaires de la haute société² » et c'est cette interprétation qui fut ouvertement mise en avant –en vue, peut-être, de faire monter la cote de Débora Arango sur le marché international des œuvres d'art.

Pourtant, ni le parcours de l'artiste, ni les sujets traités, ni l'actualité de son regard ne suscitérent de questionnements ou de débats. Ces absences nous semblent injustifiables. Avec cet article, nous essayerons de montrer que l'œuvre de Débora Arango est un acte de lucidité et un acte de liberté. Nous verrons comment les forces de ségrégation et de haine qui ont façonné son pays, les

* Cet article est dédié à la mémoire de Berenice Martínez, brûlée vivante dans le village de Santa Barbara, Antioquia, Colombie, en septembre 2012.

** Sociologue, chercheuse associée à l'Urmis, Université Paris Diderot. Email : olgalu@free.fr

¹ « La vierge des tueurs » est le nom du roman publié par l'écrivain de Antioquia Fernando Vallejo en 1994. C'est également le nom du film de Barbet Schroeder inspiré de ce livre et sorti en 2006.

² Traditionnellement, dans les journaux colombiens la section « Sociales » renvoie aux commentaires et photographies des activités ludiques de la haute société.

pouvoirs qui ont imposé un ordre moral conservateur, sont à la fois la matière et les résistances de ses toiles.

Premières années (ou l'apprentissage de ce qu'être une femme)

Les premières années de Débora Arango sont, comme pour tout un chacun, celles de la découverte de l'environnement social, de ses règles rigides et invisibles qui construisent si solidement la réalité.

Débora est née en 1907 dans une famille aisée de Medellin, capitale du département d'Antioquia, d'un père commerçant, Castor, et d'une mère femme au foyer, Elvira. Elle fut la huitième de douze frères et sœurs de cette famille de « bonnes mœurs », catholique pratiquante comme 99% des foyers de ce département, le plus conservateur du pays. Pays qui, à son tour, était considéré comme le plus catholique de l'Amérique latine (Londoño Vega, 2002).

Elle a eu l'immense privilège d'avoir un père relativement ouvert d'esprit, ce qui fut déterminant dans son approche du monde et, ultérieurement, dans le développement de son œuvre. Car la loi colombienne, qui correspondait aux mœurs, établissait la *patria potestas*, la « puissance paternelle » : le père était le chef de la famille, femme, enfants et personnel de service étaient sous sa domination. Les *Conseils à une jeune fille* de José María Vergara y Vergara (1878), un manuel destiné à l'éducation des jeunes femmes, le formule dans des termes explicites :

Petite fille, vis heureuse. Si tu deviens épouse, soit humble et sincère. Obéis toujours, et ainsi tu ne cesseras jamais de régner. Dieu, tes parents, ton mari seront tes seuls maîtres. Parfois, le monde les appellera 'tyrans'. Le bonheur les appelle tes protecteurs. La vie n'est pas mauvaise, ce sont des personnes qui le sont.

Débora eut également la chance paradoxale de sa maladie, un paludisme attrapé à un jeune âge, qui l'obligea à désertier l'école pendant les mois qu'elle passa dans la compagnie d'autres adultes de son entourage. Ses tantes et oncles installés à la campagne eurent une influence remarquable dans sa vie, tout comme la vie libre à la campagne, et le savoir-faire des paysans, empreint de fabuleuses superstitions. Ce genre d'éducation lui permit de développer sa sensibilité en liberté : des années plus tard, dans la force de l'âge, elle se rappelait toujours de la tête de mort avec un œillet rouge fraîchement coupé qu'elle allait contempler chez un des riches oncles de sa mère, don Coroliano Amador.

Durant toute sa vie, elle eut le désir de partir à l'étranger –mais elle put difficilement accomplir ce souhait. Elle n'eut pas droit, comme ses compatriotes hommes, au voyage initiatique des jeunes bourgeois en Europe. Ces mêmes jeunes hommes prendront du prestige avec ce voyage –ils s'en serviront pour l'humilier en tant qu'artistes le moment venu, comme on le verra.

Débora n'alla jamais à l'université. Elle ne réalisa pas d'études secondaires : elle n'y avait pas droit –ce ne fut qu'en 1933 qu'un décret signé par le président de la République autorisa les femmes l'accès au *bachillerato* (écoles du secondaire, de

la sixième à la terminale) et à l'université (Velásquez, 1985). Bien que croyante depuis son jeune âge, il ne semble pas qu'elle ait envisagé la carrière religieuse, débouché important d'un grand nombre de femmes de ce département, qui fournissait le gros des vocations au pays. Car la religion catholique, ses rites et tabous, régissait la vie quotidienne, produisant miracles, pénitents et martyrs. Une vision de son enfance à jamais gravée est celle de sa tante Leonor, brûlée vivante et morte de ces brûlures lors d'un accident survenu avec la lampe de pétrole qu'elle manipulait pour embellir une estampe religieuse.

Débora fut formée par les sœurs salésiennes de l'Ecole *de María Auxiliadora*, Marie du Bon Secours. L'ordre fondé par don Bosco en Italie à la fin du XIX^{ème} siècle essaima dans la plupart des pays d'Amérique latine, sous la forme de couvents et écoles –et on trouve un magistral aperçu de l'éducation dispensée aux filles dans ces espaces clos dans le livre autobiographique d'une autre peintre colombienne, Emma Reyes (2012).

A nouveau, c'est dans le registre de la chance qu'il faut introduire un fait déterminant : la rencontre avec la professeure d'art, l'italienne Maria Rabacci. Car les événements heureux sont souvent le fruit du hasard chez les femmes. Là où les hommes réclament ce qui leur est donné –et qu'ils exerceront, utiliseront, capitaliseront, comme s'il leur était dû- les femmes le recueillent comme un cadeau du destin, un signal de la fortune: un père non tyrannique, une professeure qui encourage vos talents.

Attirée définitivement par la peinture, elle ne cessera sa vie durant de chercher, apprendre, perfectionner son art. Elle partit à la recherche du *maestro* Pedro Nel Gómez, qui était revenu de l'étranger (il avait résidé à Florence), et qui était le seul qui, en Colombie, maîtrisait la technique des fresques. Pedro Nel Gomez avait travaillé dans un immeuble public de Medellin, et ceci lui valut être l'une des cibles de l'important chef des conservateurs, Laureano Gomez (qui sera aussi un ennemi de Débora Arango).

Durant les cours d'art de Pedro Nel, les hommes et les femmes étaient formés dans des sections différentes. Et le maître sermonnait généreusement les femmes avec des interjections mysogines, les exhortant à arrêter la mauvaise peinture, la peinture « féminine » (selon lui, fleurs et paysages) et d'affronter, enfin, la figure humaine.

Curieuse, avide même, Débora voulut affronter ce grand défi. Mais la tâche était hardie. Comment procéder ? La vision du corps nu de la femme était un motif classique –ou un cliché ancien, c'est selon les goûts- chez les peintres hommes. Mais les femmes ? Son enthousiasme la rendit suspecte auprès de ses camarades femmes, qui l'isolèrent. Pourtant, l'une d'entre elles, en secret, accepta de poser pour la jeune peintre. Bien des années plus tard, Débora se remémorait encore avec malice pourquoi cette femme avait franchi ce pas, pourquoi elle avait osé braver cet interdit majeur, trahir temporairement le rôle que la société lui assignait : cette jeune femme partait au couvent. Elle ne deviendrait pas le corps-objet d'un homme (si elle avait eu un projet de mariage, elle n'aurait certainement pas osé cette aventure), et elle n'était pas encore le corps-esclave

du couvent. Dans ce minuscule espace de liberté, cette amie offrit à Débora Arango l'occasion de réaliser le tableau *La amiga* (L'amie):



La amiga, vers 1939

L'appropriation du corps de la femme (ou comment ne pas être une femme comme on l'entend)

Les théoriciennes féministes éclairent, avec l'idée de l'appropriation des femmes, des parcours et des vies que nous avons pris l'habitude de regarder ou de raconter avec des schémas mysogines.

L'appropriation des femmes consiste, selon les travaux et réflexions de la sociologue Christine Delphy (1977), dans la réduction des femmes à l'état d'« objet matériel ». Colette Guillaumin (1978) décline les moments de cette appropriation. L'homme dispose de leur temps : les femmes doivent s'occuper des tâches ménagères, de l'alimentation, du nettoyage... ; l'homme dispose du produit de leur corps : les enfants appartiennent au père –comme en disposait la loi colombienne jusqu'en 1974 ; il dispose de sa sexualité : dans la plupart des pays, dont la Colombie, l'homme adultère, et notamment l'homme qui recourt à la prostitution n'est pas pénalisé par la loi³. Inversement, la femme adultère est répudiée (et pour la loi colombienne de l'époque, son mari pouvait la faire incarcérer ou exécuter⁴ sans jugement) ; l'appropriation des femmes consiste également dans l'obligation de s'occuper physiquement des membres non valides du groupe (enfants, personnes âgées, malades...), ainsi que des membres

³ Il est pénalisé uniquement s'il brise la monogynie, c'est à dire s'il s'approprie une autre femme dans une liaison établie.

⁴ La peine (légale) de mort fut de mise en Colombie jusqu'en 1910.

valides hommes. Les femmes sont aussi appropriées à un autre niveau, puisqu'elles doivent accepter toutes les décisions de leur mari.

Débora avait certainement compris tout ceci, elle qui ne se maria jamais (un « amoureux » de sa jeunesse lui proposa de l'épouser à condition qu'elle abandonne ses tableaux). Quelques mois avant sa mort, en 2003, elle restait tout aussi lucide sur ce point :

Les hommes de ma génération n'éprouvaient de satisfaction que si la femme était docile et obéissante; peu leur importait ce qu'elle pensait, et encore moins ce qu'elle ressentait. Ceux d'aujourd'hui, au contraire... ils sont pareils ! Je préfère ne pas avoir à le tester. A mon âge, les déceptions ne sont pas de bon aloi. La plupart des hommes sont durs et distants. Quand j'étais jeune, se marier à l'un d'eux était comme épouser un épouvantable orage⁵.

Ce refus d'appartenir physiquement, économiquement et psychiquement à un homme se doubla d'une volonté d'appropriation personnelle, historique, psychique.

Dès sa première exposition collective, Débora décide de représenter le corps de la femme. Ainsi, en 1939, sont exposés, parmi neuf tableaux, "La amiga" (dont nous avons parlé ci-dessus) et "Cantarina de la rosa"⁶.

Cette exposition réalisée au *Club Union* de Medellin donna à Débora reconnaissance et ennemis. D'un côté, plusieurs de ses œuvres furent considérées par plusieurs de ses pairs comme extraordinaires, de sorte que le premier prix lui fut remis. Mais ses deux nus posaient problème. Certes, ils n'étaient pas les premiers nus féminins dans l'histoire de l'art colombien : Epifanio Garay, ancien élève de l'Académie Julien à Paris avait réalisé une œuvre sur un thème biblique, en 1899.

Mais ici, il s'agissait d'une autre chose : une femme osait représenter le corps nu d'une femme. Tel était le reproche adressé à l'artiste (car lors de la même exposition, des collègues hommes, eux, exposaient ce type de sujet). Cet acte fut jugé intolérable pour une partie de la société, et ce d'autant plus qu'elle jouissait maintenant d'une reconnaissance publique.

Outre l'opposition des secteurs conservateurs de la société et de la plus grande partie de l'Eglise catholique, ses propres collègues peintres devinrent ses rivaux : ainsi, trois plasticiens d'Antioquia refusèrent de la soutenir : Ignacio Gómez Jaramillo disqualifia l'œuvre de cette « peintre domestique », qui n'était pas « professionnelle », comme lui, qui avait pu réaliser des études en Espagne⁷ ; son

⁵ Cette interview a été réalisée en 2003. Voir Beltrán Castillo, 2003.

⁶ Il n'existe pas de reproduction de ce tableau. Son triste sort –un de ses frères, hostile à l'égard des travaux de sa sœur, le rangea dans un débarras où il pourrit petit à petit– montre la violence dont sont capables des hommes, mêmes parmi les plus proches, dès qu'une femme se démarque du rôle que les hommes leur imposent.

⁷ Par ces paroles, il désignait et assignait la peintre à l'espace qui lui est « naturellement » dévolu, l'espace domestique, en opposition avec l'espace masculin, le vaste monde qui donne aux hommes titres et respectabilité.

ancien professeur Eladio Vélez réagit avec amertume –il s’associa avec un curé pour demander le retrait des œuvres, et même son maître Pedro Nel Gómez opta pour le silence.

Les attaques furent très violentes. Fort heureusement, une poignée d’intellectuels la soutint –car, en dépit d’une ambiance grotesquement obscurantiste, il a toujours existé en Colombie des poches de pensée progressiste et libérale. Les tribunes de presse publiées par certains critiques d’art, le support public d’un jésuite, l’entourage de quelques amis furent un heureux rempart.

Parmi ces soutiens fermes, signalons celui d’Amparo Jaramillo, sa voisine à Medellin, qui était mariée depuis 1936 avec Jorge Eliécer Gaitan, alors ministre de l’Education. Enthousiasmé par son travail, cet homme politique qui allait devenir le martyr de l’intolérance et du fanatisme conservateurs⁸ l’invita à exposer ses tableaux au *Teatro Colón* de Bogota. L’inauguration était prévue le 5 octobre 1940.

Débora dans l’Histoire ou la résistance active

La censure, dès le premier jour, de cette exposition, qui fut décrochée le lendemain, sera la première d’une longue série d’agressions et de tentatives d’imposer le silence.

Elle confronta Débora Arango, alors âgée d’une trentaine d’années, aux autorités politiques et ecclésiastiques parmi les plus influentes du pays. Ainsi par exemple, l’évêque de Medellin fut chargé de mener des enquêtes sur les mœurs de Débora et de sa famille (mais, celle-ci étant catholique et d’un bon niveau social, il se limita à lui coller l’étiquette de « folle »).

Le chef du parti conservateur, le fanatique et dangereux Laureano Gomez, en fit sa cible dans son journal *El Siglo*. Cette exposition lui donnait une nouvelle possibilité d’attaquer le parti libéral (au pouvoir depuis 10 ans pour la première fois au XX^{ème} siècle), le ministère de l’Education et ses politiques culturelles. Dans ses invectives contre ces « épouvantails », il présentait l’artiste comme une personne dépourvue de talent et de discernement, une marionnette entre les mains de ses vrais rivaux, les hommes politiques de l’opposition.

Le désaveu public de son œuvre, les attaques personnelles, les obstacles pour l’exposition de ses tableaux rendirent de plus en plus difficile son acceptation par le milieu artistique. Ainsi, lors du premier *Salón Anual de Artistas Colombianos*, première exposition collective des artistes colombiens, et alors qu’elle avait été sélectionnée, Débora ne réussit pas à faire accrocher ses deux tableaux, un nu féminin appelé « Montagnes » et une représentation des travailleurs des abattoirs de la région de Medellin. De même, vers 1941, son ancien professeur Pedro Nel Gomez, responsable d’une autre exposition collective, confina son tableau *La procesión* (La procession) dans un recoin pour éviter des problèmes. Ce tableau représentait la dévotion d’une femme qui est l’objet de la lascivité des

⁸ Son meurtre en 1948 déclencha une longue guerre civile ; voir Olga L. González (2008).

jeunes curés et qui subit la réprobation des dames de la société. L'évêque semble également embarrassé. Et en effet, la reproduction de ce tableau dans la *Revista municipal* de Medellin en 1942 entraîna un litige entre les hauts prélats et les éditeurs. Les plaintes des autorités ecclésiastiques trouvèrent un écho au sein du Conseil Municipal, de sorte que la revue dut être retirée des kiosques.



*La procesión*⁹, année 1942

Mais ce traitement n'était pas exclusif de Medellin. A Cali, Débora fut l'objet d'un traitement similaire : le commissaire de l'exposition censura certaines de ses œuvres pour « éviter des scandales ».

Par la suite, sous la pression de l'évêque de Medellin, son père lui suggéra de continuer à peindre à condition de ne pas exposer ses travaux. Encore mieux : il lui conseilla de partir à l'étranger, ce qu'elle envisageait de faire depuis plusieurs années, spécialement pour apprendre la technique alors inconnue en Colombie de la peinture murale. Plus tard, elle évoquera ce vœu comme « le fait de vouloir toucher la lune avec les mains » : elle ne réussit jamais à l'exaucer, malgré ses efforts.

Progressivement, elle est écartée du milieu artistique et ne sera plus invitée à exposer ses tableaux – même pas au Premier Salon d'Art Féminin, réalisé en

⁹ Ce tableau est parfois appelé *L'indulgence* et aussi *L'Evêque*.

1951 au Musée National de Bogota. Ainsi, au cours des années 50 –pourtant une décennie productive– Débora ne réussit à participer qu'à deux expositions –mais dans toutes les deux ses œuvres seront retirées à peine quelques jours après l'inauguration. En 1955, et alors que plusieurs personnalités de la culture la soutenaient, ses tableaux furent enlevés le lendemain de leur vernissage à l'Institut de Culture Hispanique de Madrid. En 1957, dans sa ville natale de Medellin, les événements politiques nationaux l'obligent à décrocher elle-même ses travaux.

Les différents mécanismes ayant concouru à cette mise au ban de l'artiste durant les années 1940-50 perdurent. Ainsi, récemment la plasticienne colombienne Beatriz González soulignait son exclusion des expositions internationales organisées par le gouvernement colombien dans les années 1990 pour promouvoir les artistes colombiens. Le prétexte était qu'elle nuirait à « la bonne image » du pays.

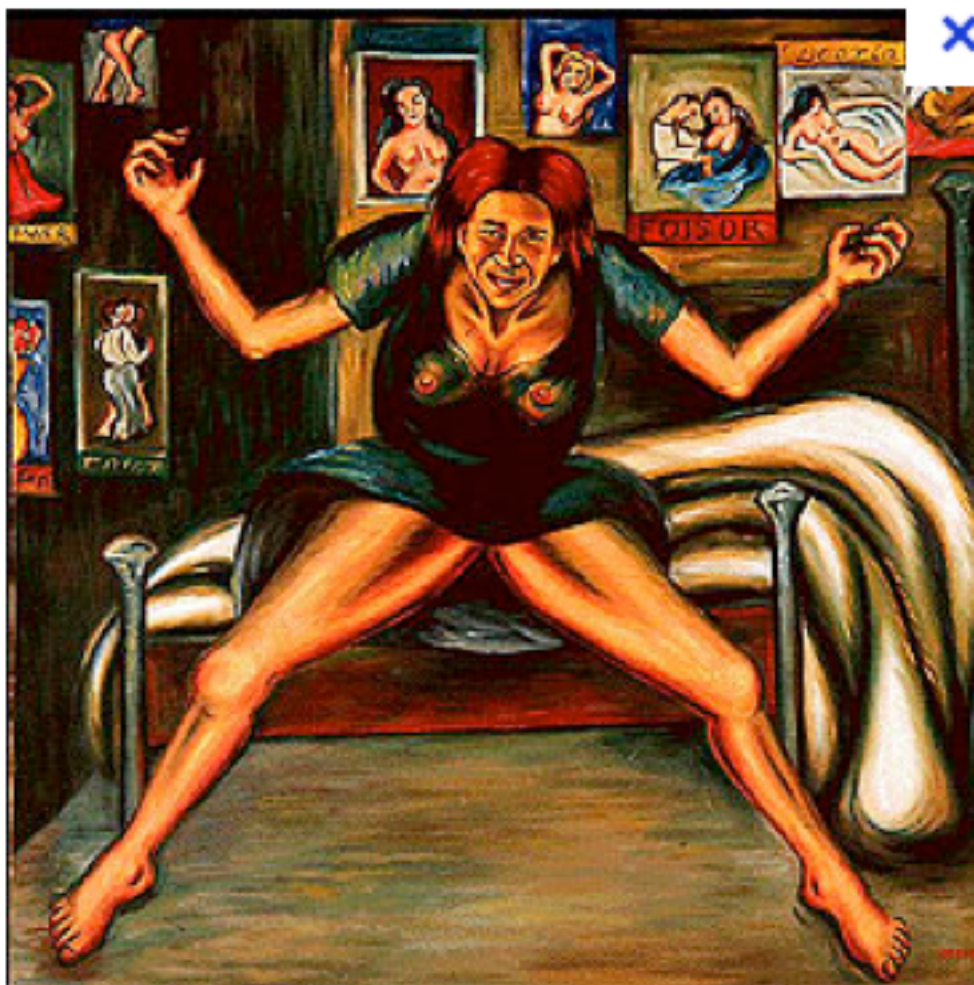
Cette exclusion incessante ne se produit-elle pas parce que Débora Arango s'écarte de la place que les hommes imposent aux femmes, et que ceci est perçu comme une menace ? Quelques anecdotes de sa vie privée pointent dans ce sens : on sait que les amies qui posaient pour elle devaient le faire en cachette de leurs maris et frères ; mais l'artiste, qui probablement ne souhaitait pas se cacher, fut censurée dans sa propre maison. En effet, l'opposition à son travail fut exercée également par des hommes de sa famille, à l'exclusion de son père. Alors qu'elle eut toujours la compréhension de ses sœurs, y compris des plus dévotes, et l'amitié de l'une d'entre elles, ses frères la supportaient mal. L'un d'eux l'obligea à recouvrir de peinture noire plusieurs de ses tableaux, comme le raconte sa nièce Cecilia Londoño : « Débora devait alors le recouvrir avec une autre peinture à l'huile, et le tableau était ainsi éliminé ».

En effet, oser s'approprier le corps de la femme, le sien ou celui des autres femmes de son entourage est une bravade à l'égard des hommes et du monde qu'ils ont construit. Monique Wittig (1969) aurait vu en Débora Arango, qui fut une des premières femmes à conduire une voiture à Medellin, qui portait le pantalon, qui faisait du cheval à califourchon (et on lui jetait des sceaux d'eau bouillante pour cette raison), une « guérillère ». Débora subissait des attaques grossières : « Mets-toi à poil toi aussi, puisque tu peins comme ça », écrivait un critique artistique du journal *La defensa*. Quand elle était l'objet d'éloges, c'était en mettant en avant son côté masculin. Ainsi, Luis Vidales, homme de gauche, écrivait, pour vanter son art : « Débora Arango, à la masculine puissance dans le modelage ». D'autres, ne trouvant pas les mots pour comprendre ce qui gênait, parlaient de sa « bizarrerie » –telle l'expression d'un de ses défenseurs dans les journaux, José Mejía y Mejía.

Débora, refusant de jouer son rôle de femme, développerait le « privilège épistémologique de l'opprimée » ? Les théoriciennes féministes pourraient, à juste titre, en faire une icône. Car Débora développe un regard unique, perçant.

Elle est la première artiste (homme ou femme) à explorer, dans l'art colombien, les bars, les prisons, l'asile, les bordels¹⁰.

Débora s'introduit dans les rares espaces qui lui sont ouverts par les hommes ; à chaque fois son regard est subreptice, avant qu'il ne lui soit contesté. C'est grâce à un de ses frères, docteur, qu'elle obtient la permission d'aller à la morgue. Ses modèles masculins nus sont les cadavres destinés aux étudiants de médecine (elle ne pourra pas les peindre, et d'ailleurs ce frère l'exclura rapidement de ce lieu). C'est également grâce à un autre de ses frères qu'elle obtient la permission de se rendre à l'asile. Avant d'en être écartée par le directeur de l'institution, d'une vision fugace elle fait ce tableau d'une grande violence, une femme prisonnière de l'institution médicale :



*Esquizofrenia en el manicomio*¹¹, années 40

Débora Arango est également la première artiste qui représenta, dans l'art colombien, les grands bouleversements historiques – nous songeons à ses tableaux représentant les foules manifestant à l'appel du leader Jorge E. Gaitán, ou au *Masacre del 9 de abril*, cette date traumatique de la mémoire

¹⁰ Voir ses tableaux *Amanecer*, *Friné*, *La lucha del destino...*

¹¹ « Schizophrénie à l'asile » est le titre de ce tableau.

colombienne¹² dont elle sut capter l'importance immédiatement. Ses tableaux qui dénudent sans complaisances le pouvoir –les dirigeants sont représentés en monstres ornés du bandeau tricolore, assis sur des sacs d'argent et entourés de serpents– n'ont pas d'équivalent non plus, en Colombie

Débora Arango s'attaqua frontalement à Laureano Gomez, le chef historique du parti conservateur dans la première partie du vingtième siècle. Car celui-là même qui la censura au début des années quarante réussit progressivement à s'ériger comme la puissante voix du plus intransigeant des catholicismes réactionnaires. Laureano Gomez fut le « guide » des croisés contre le libéralisme sous toutes ses formes. La haine qui traverse ses écrits et discours fait de lui le responsable intellectuel de la plus grande guerre civile de l'histoire colombienne moderne (environ 300 mille morts entre 1946 et 1958).

Quand enfin il abandonne le pouvoir, malade, Débora le peint en crapaud à la cravate tricolore. Sa civière est transportée par des vautours ; son cortège est mené par la camarade ; des hommes fanatiques, des curés, des militaires, des canons lui rendent les honneurs. Des petits crapauds-clones du malade sont chassés par le Général qui le succédera à la tête du pays dévasté.



13 de junio, vers 1953

Conclusion

Pour H. Arendt (1953), la vie authentiquement humaine est celle qui vise à la compréhension : « La compréhension est le mode spécifiquement humain de vivre, puisque chaque individu a besoin de se réconcilier avec le monde où il est

¹² Le 9 avril 1948, le leader du parti libéral et probable futur président, le très populaire Jorge E. Gaitan, fut assassiné à Bogota. Des émeutes chaotiques se déchaînèrent dans le pays. Pour l'historiographie, cet assassinat marque l'apogée d'une sanglante confrontation ouverte entre libéraux et conservateurs connue comme la *Violencia*, et qui s'étendit jusqu'en 1958.

né et au sein duquel il demeure toujours étranger à cause de son irréductible unicité ».

Enfant, Débora accompagnait son père à la messe très tôt le matin, avant l'aube. De retour vers leur maison, le paysage humain de la société s'offrait à elle. Alors, elle observait le traitement infligé par la police aux femmes qui sortaient des bars et des cantines. « Quand l'une d'elles était arrêtée, on la tirait par terre au milieu de cris, on la poussait en la faisant monter dans une voiture destinée aux bêtes ». Bien des années plus tard, alors qu'elle discutait avec son neveu Santiago Londoño sur sa vie, Débora était toujours aussi véhémement : jamais elle ne vit que ce type de traitement soit donné à un animal, et encore moins à un homme. Le regard de cet enfant demeura en elle. Car l'odyssée de la pensée, cet énorme acte de liberté, est une denrée rare : l'acte de liberté dérange.

Débora Arango n'a pas réalisé une œuvre par goût du scandale. Sa quête est autrement profonde. Son œuvre la réconcilia avec le monde ; elle l'en écarta, aussi.

Débora connut quelques moments de gloire, mais ils furent rares. Sa mise au ban ne la rendit pas amère – dans les années 1990, à plus de 80 ans, elle se remémorait ce premier prix obtenu en 1939 comme d'un « puissant stimulant ».

Débora sut faire de sa marginalité une arme. Elle est le regard dérobé qui s'introduit dans les interstices. Et si l'exil lui a été refusé, elle le chercha ailleurs – la notion d'« exil intérieur » retrouve tout son sens.

Ouvrages cités

Arendt, Hannah, [1953] « Compréhension et politique », *La nature du totalitarisme*, Paris, Payot, 1990.

Beltrán Castillo, Iván, « La rebelde más vieja de la Tierra », [en ligne] : <http://pinturacolombiana.blogspot.fr/2009/07/debora-arango.html>. Consulté le 10 février 2013.

Delphy, Christine, « Nos amis et nous : les fondements cachés de quelques discours pseudo-féministes », *Nouvelles questions féministes* N° 1, 1977, p. 21 – 50.

Gonzalez, Olga, « La Colombie ou la violence exacerbée », in *Amérique latine : identités et ruptures*, Jean Pierre Gélard et Alain Chemin (éds.), 2008, Presses Universitaires de Rennes, Éditions Complexe, p. 215-224.

Guillaumin, Colette, « Pratique de pouvoir et idée de nature : (1) L'appropriation des femmes », *Nouvelles questions féministes* N° 2, 1978, p. 5 – 30.

Londoño Vega, Patricia, *Religion, Culture and Society in Colombia : Medellín and Antioquia, 1850 – 1930*, Oxford University Press, New York, 2002.

Londoño Vélez, Santiago, *Débora Arango: vida de pintora*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 1997.

Reyes, Emma, *Memoria por correspondencia*, Laguna Libros, Bogotá, 2012

Schroeder, Barbet, *La vierge des tueurs*, Les films du Losange, 2006

Vallejo, Fernando, *La vierge des tueurs*, [1994], Belfond, Paris, 1997.

Velásquez, Magdala, "Sí, tenemos derechos, pero... La condición jurídica y real de la mujer en Colombia", *Nueva Sociedad*, N° 78, julio-agosto 1985, p. 93 – 99.

Vergara y Vergara, José María, "Consejos a una niña: carta a Elvira Silva Gómez", en *Las tres tazas y otros cuadros*, Bogotá, Minerva, 1936 [1878], p. 139-141.

Wittig, Monique, *Les Guérillères*, Editions de Minuit, Paris, 1969.