

Our Song to War — Conversation with Juanita Onzaga Our Song to War — Entretien avec Juanita Onzaga

Gwynne Fulton

Numéro 96, printemps 2019

Conflits
Conflict

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90917ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fulton, G. (2019). Our Song to War — Conversation with Juanita Onzaga / Our Song to War — Entretien avec Juanita Onzaga. *esse arts + opinions*, (96), 50–55.

Our Song to War



Gwynne Fulton



Conversation
with
Juanita
Onzaga



Have you asked
yourself how it is
to live a war?
—*Our Song to War*

Juanita Onzaga

Our Song to War, captures vidéos |
video stills, 2018.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Our Song to War (2018) is Colombian-Belgian filmmaker Juanita Onzaga's second short film. Drawing oneiric connections between land, memory, legacies of displacement, and death, Onzaga explores the darker side of magic realism in her hybrid documentary films. *Our Song to War*, which premiered at Cannes, is a ghost story that takes place in Bojayá, an Afro-descendent community in Colombia's Chocó jungle. Women sing into the night to free the spirits of the dead; crocodile-men lurk beneath the water, lying in wait for the living; a mystical river remembers the May 2002 massacre that left seventy-nine dead. Invoking the lost spirits killed in the crossfire between FARC guerrillas and the state-sanctioned right-wing AUC paramilitary forces, *Our Song* offers a haunting and poetic vision of a town seeking peace in the wake of war.

I spoke with Onzaga in Bogotá, where she was developing her first feature film, *The Landscapes That You Seek*.

Gwynne Fulton Your film contests dominant visual narratives of the Colombian conflict. Historically, access to the conflict was limited to embedded reporting, resulting in a view framed by the state, from the perspective of the military. Attentive to discourses in contemporary art concerning resistance and memorialization, your work offers another narrative that reflects on our responsibility to the dead and to a past that is never past but is written into the fabric of the world through song and ritual gesture. Violence has left its spectral traces in the land and, in particular, the waters of the Atrato River, which witnessed one of the worst massacres of the conflict.

I want to ask you about the connection between the water and the dead. For some time now, my research has circled around the question of water and its role as an archive of the dead. This resonates with ritual practices of the African diaspora. I am thinking specifically of the Haitian belief that the spirits of the Middle Passage haunt the oceans, even incurring their wrath in the form of destructive hurricanes; and Christina Sharpe's recent articulation of "wake work" as a critical and experimental practice that generates new ways of living in the afterlife of slavery.¹ The figure of "the wake" links the river's memory of the massacre to the forced transport of African communities across the Atlantic during Colombia's colonial era. Can you tell me about this connection between water, memory, and the lost souls that narrate the prelude to the film?

Juanita Onzaga I perceive the world as four elements and a clash between them. This understanding comes from alchemy and shamanism, in which water represents so much; for example, our bellies as women hold water, and this water keeps the memory of what we have lived in this life, but also karmic memory from generations before us. In Colombia, for people in remote villages in the jungle, it is the river that connects them to the rest of the country and the world.

You can travel to Bojayá only by river, so everything comes and goes in this way. I wanted to explore how memory is held by water and how this river comes and takes everything—the horrors, but also the beauty in life—and sweeps it away. So I cannot trace one specific influence. It's a mix of the landscape there, Colombians' relationship with rivers, and my own personal view of the elements.

GF These characters in your film—the women and the group of children—live in close contact with the dead. They call attention to a porosity of the boundaries between the living and the dead. They speak about the communal ritual called the *novenario*. Can you tell me about the work that this syncretic death ritual performs within the community?

JO The *novenario* ritual is performed after a death. It involves nine days of singing. All the village sings to the soul of the dead. This singing allows the soul to go in peace, so that the town is also left in peace. I researched this ritual and the specificities of the conflict in Bojayá, but also what was left after it. I explored the power of the ritual in allowing this community to continue and the resilience built—mainly by groups of women—through ritual. The women singing in the film (it is not only *these* women singing, but also their predecessors), expel air from their lungs, and the air that is this song goes searching for the spirits of the dead lost in the jungle. It gives a space to memory and to the dead in the midst of life. By being sung to, these spirits are able to keep going along the river to the afterlife. There are two main elements in the film: the water that brings us to the village from the memory of what has happened in this place; and the water that, by way of song, allows the spirits to go away.

GF Your film has a clear geographic focus, but it also speaks to a conflict that resists localization. On the one hand, the armed conflict is transported by media images and in diasporic memory, such that it is lived *elsewhere* than where it is happening. On the other, the conflict is very geographically specific. It was waged primarily in the jungles and the mountains, territories which are disproportionately Afro-Colombian, Indigenous, and *campesino*, such that the conflict has always been striated by race and class. What drew you to Chocó and to think about this specific geography of conflict?

¹ — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 18. Nicholas Mirzoeff discusses the relationship between time, water, and resistance in "Below the Water: Black Lives Matter and Revolutionary Time," *e-flux Journal* 79 (February 2017), www.e-flux.com/journal/79/94164/below-the-water-black-lives-matter-and-revolutionary-time/.

JO I can put this decision in the broader context of the country at that moment. It was October 2016. The peace agreement had been signed and the people had to vote to ratify it. The “no” vote won. I was in Brussels trying to understand what had happened. A good friend sent me an article about the Bojayá massacre, which is in the memory of all Colombians as one of the places that lived through the worst of the conflict. The article explained that the Bojayá region had the highest percentage of votes in favour of peace. Why had the majority of Colombians voted “no” to peace, and why had Bojayá voted “yes”? Was there something in their culture that explained this? I had visited Chocó two years prior, so I knew that these communities had a very different understanding of life. I began searching and discovered this ritual of singing, and it made sense that we needed this collective way to acknowledge our dead. It became visible that we were a country in grief, but that we were not assuming this responsibility. We were trying to ignore what was happening outside our city [Bogotá]—even outside our windows. I couldn’t accept this. By making this film I wanted to explore how forgiveness is tied to how we handle our dead and our collective memory.

GF Colombia has a rich literary tradition of magic realism. How has this influenced your work? How, also, does magic realism trouble assumptions about there being a firm line between the living and the dead?

JO Magic realism is a concept that we are taught in high school, but it’s also *the* way we have experienced reality all our life. Magic is never outside reality. Colombia is a violent and magical place; violence and magic coexist in the same plane of reality. If you believe in something, it is real. It is not because something is invisible that it is unreal. I grew up hearing stories about beings in the jungles and the plains—and *these stories are real*. My work explores the linkages of this way of seeing reality with oral storytelling traditions that have been devalued in Western tradition. These stories tell us something about our larger reality. You define reality by saying what you think reality is, so cinema has the very real potential to define and create this future.

GF So it is a kind of incantation—a word that already has song, *cantus*, in it. The film mirrors the syncretic ritual of the *novenario* as a mode of testimony and ritual for a country that has foreclosed processes of collective mourning.

Michel Foucault suggests that we should analyze power relations in terms of conflict, confrontation, and war. Inverting Carl von Clausewitz’s proposition, Foucault argues that “politics is the continuation of war by other means.”² I have seen *Our Song* referred to as a “postwar” film. Is the conflict in Colombia over? Even though the peace agreement has been signed, NGOs and documentary filmmakers have issued reports about the state’s weak institutional response to the escalation of targeted killing of human rights activists and land defenders, and about renewed clashes between the ELN, paramilitary groups, and state security forces that threaten Afro-descendent and Indigenous communities in Chocó and elsewhere (in Cauca, for example).³

JO The conflict is not over. The “guerrilla” was the figure of the enemy for fifty years, but the enemy is also the government, the paramilitaries, the new criminal organizations vying for control of the old guerrilla territories—the enemy is narcotrafficking. As long as cocaine is being produced in this country, there will be conflict. But I build my work around sparks of hope. I chose to present *Our Song* this way because this is how I would like it to be. We have to fight for this possible future, for this view of what peace *could be*.

GF I want to ask you to speak a bit more about the inclusive “Our” in the film’s title. Who does this include? What does the film ask of “us,” spectators of this war at a distance? I ask, in part, because the peace agreement was so contentious, with most of those living outside of the main conflict zones voting against ratification. Bojayá, on the other hand, as you mentioned, voted overwhelmingly in favour of peace.

JO When I began reading about Bojayá’s practice of dealing with the dead, I understood its weight in addressing a pervasive loss of empathy, such that if someone gets killed, that person is one more dead out there—far away from Bogotá. But this conflict belongs to all of us: it displaced our grandparents; it caused our parents to work too hard in a classist, *machista* society; it has made us leave our country. When I saw a whole community sing to *one dead* that was not specifically their own father or uncle, I understood that the only way to carry this inheritance, which continues to influence every choice we make, is to acknowledge that *they are all our dead* because they are dying in our

territory. This community understands this, and that is why it was necessary to make this film.

But I also want to acknowledge that “our dead” are not just Colombia’s dead, but the dead of *all places* where war has been or is still moving through. That is why there is little information in the film about the specifics of the massacre in Bojayá. It speaks more broadly to our relationship with death. One of the most beautiful things that has happened to this film is that it has been screened in countries around Syria—Lebanon, Turkey, Egypt—and also in former Yugoslavian countries. Talking with people there, I realized that opening this particular song to a universal song is an invitation to everyone to give space to their dead, in their own way. ●

² — Michel Foucault, “Society Must be Defended,” *Lectures at the Collège de France 1975–76*, trans. David Macey (Picador: New York, NY, 2003), 15.

³ — See Amnesty International, “Colombia: New Tragedy Looming in Bojayá and Bajo Atrato,” January 29, 2018, www.amnesty.org/en/latest/news/2018/01/colombia-una-nueva-tragedia-se-gesta-en-bojaya-y-el-bajo-atrato/; Gwynne Fulton and Alejandro Jaramillo, “They’re Killing Us,” *Slought*, September 2018, https://slought.org/resources/nos_estan_matando.

Our Song to War :

Entretien avec Juanita Onzaga

Gwynne Fulton

T'es-tu déjà demandé ce que ça fait de vivre une guerre?

– *Our Song to War*

Our Song to War (2018) est le deuxième court métrage de la cinéaste colombo-belge Juanita Onzaga. Tissant des liens oniriques entre pays, mémoire, héritage du déplacement et mort, celle-ci explore le côté obscur du réalisme magique dans ses documentaires hybrides. Son film, dont la première a eu lieu à Cannes, raconte une histoire de fantômes qui se déroule à Bojayá, siège d'une communauté d'ascendance africaine dans la jungle du Chocó, en Colombie. Des femmes chantent la nuit pour libérer les esprits des défunts; des hommes-crocodiles rôdent sous la surface de l'eau à l'affût des vivants; une rivière mystique se remémore le massacre de mai 2002 et ses 79 morts. Invocation des esprits égarés des victimes des tirs croisés entre la guérilla des Forces révolutionnaires de Colombie et l'organisation paramilitaire de droite sanctionnée par l'État Autodéfenses unies de Colombie, *Our Song to War* offre un regard poétique et poignant sur un village en quête de paix au lendemain de la guerre.

Je me suis entretenue avec Onzaga à Bogotá, où elle préparait son premier long métrage, *The Landscapes That You Seek*.

Gwynne Fulton Votre film s'inscrit en faux contre les récits visuels dominants sur le conflit colombien. Dans le passé, l'accès aux zones de guerre était réservé aux journalistes intégrés, ce qui a privilégié un point de vue encadré par l'État, nourri par la perspective militaire. Vous, vous incorporez à votre travail les discours de l'art contemporain sur la résistance et la commémoration et proposez par le fait même un récit autre qui suscite une réflexion sur notre responsabilité envers les morts et un passé qui ne l'est jamais vraiment tout à fait, puisqu'il s'imprime dans le tissu du monde par le chant et l'acte rituel. La violence a laissé des empreintes spectrales sur la terre et plus particulièrement dans les eaux de la rivière Atrato, qui a été témoin de l'un des pires massacres survenus pendant le conflit.

J'aimerais vous interroger sur le rapport entre l'eau et les morts. Depuis un certain temps, mes recherches tournent autour de l'eau et de son rôle en tant qu'archives des morts. Cette idée fait écho aux pratiques rituelles de la diaspora africaine. Je pense entre autres à la croyance haïtienne voulant que les esprits du Passage du milieu hantent les océans et que leur colère provoque même des ouragans destructeurs, ainsi qu'à la définition récente que donne Christina Sharpe du «travail de sillage» [«wake work¹»], c'est-à-dire une pratique critique et expérimentale propre à engendrer de

nouveaux modes de vie aux lendemains de l'esclavage². L'image du «sillage» sert de lien entre le souvenir que conserve la rivière du massacre et le transport forcé de communautés africaines d'une rive à l'autre de l'océan Atlantique, vers la Colombie, à l'époque coloniale. Parlez-moi du rapport entre l'eau, la mémoire et les âmes disparues qui portent la narration au début du film.

Juanita Onzaga L'univers tel que je le perçois est constitué de quatre éléments et du choc de ceux-ci. Cette conception découle de l'alchimie et du chamanisme, où l'eau représente une foule de choses; par exemple, l'eau retenue dans notre ventre de femme conserve non seulement le souvenir de ce que nous avons vécu dans cette vie-ci, mais aussi le souvenir karmique des générations qui nous ont précédées. En Colombie, les habitants des villages isolés voient la rivière comme leur lien avec le reste du pays et du monde. Bojayá n'est accessible qu'en bateau; tout arrive et repart par cette voie. Je voulais approfondir cette idée de l'eau comme gardienne de la mémoire, et de la rivière qui emporte tout sur son passage – les horreurs de la vie, mais aussi sa beauté. Je ne peux donc pas citer une influence en particulier. Il s'agit plutôt d'un ensemble de choses, le paysage là-bas, le rapport de la population colombienne avec les rivières et ma conception personnelle des éléments.

GF Les personnages de votre film – les femmes et le groupe d'enfants – entretiennent un contact étroit avec les défunts. Ils attirent notre attention sur la porosité des frontières entre les vivants et les morts. Ils parlent d'un rite funèbre collectif appelé *novenario*. Pourriez-vous m'expliquer le rôle que joue ce rituel synchrétique au sein de la communauté?

JO Le rituel de la *novena* est pratiqué à la suite d'un décès. Il comporte neuf jours de chants. Le village entier chante pour l'âme du défunt.

¹ – Le terme anglais wake s'entend ici d'une métaphore qui englobe plusieurs sens, dont ceux de la veillée funèbre, du sillage des navires négriers, des répercussions de l'esclavage, ainsi que de l'éveil et de la conscience. [NDT]

² – Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 18. Nicholas Mirzoeff traite du rapport entre le temps, l'eau et la résistance dans «Below the Water: Black Lives Matter and Revolutionary Time», *e-flux Journal*, n° 79 (février 2017), <bit.ly/2kWEBV6>.

Cela permet à l'âme de partir en paix et de laisser le village en paix aussi. J'ai fait des recherches au sujet de cette pratique, des détails du conflit à Bojayá et de ce qui est resté après. J'ai voulu comprendre le pouvoir de ce rituel qui a permis au village de continuer à vivre et la résilience acquise – principalement grâce aux groupes de femmes – à travers lui. Dans le film, les femmes qui chantent (pas seulement *ces femmes-là*, mais aussi celles qui les ont précédées) expulsent l'air de leurs poumons et cet air qui constitue le chant part à la recherche des esprits des défunts qui se sont égarés dans la jungle. Cet acte crée un espace consacré au souvenir et aux morts au cœur de la vie. Bercés par le chant, les esprits se laissent emporter par la rivière vers l'eau-delà. Mon film comporte deux éléments principaux : l'eau qui nous guide vers le village tout en nous rappelant ce qui s'est passé et l'eau qui permet aux esprits d'en repartir grâce au chant.

GF Votre film porte sur un lieu géographique précis, mais il évoque aussi un conflit qui n'est pas limité à celui-ci. D'une part, le conflit armé est transporté par les images diffusées dans les médias et par la mémoire diasporique, de sorte qu'il se vit *ailleurs* que dans son foyer. D'autre part, il est très identifié à un lieu géographique. Il s'est déroulé principalement dans la jungle et les montagnes, territoires habités avant tout par des Afro-Colombiens, des Autochtones et des *campesinos*, si bien que les questions de race et de classe sociale l'ont toujours traversé. Qu'est-ce qui vous a attiré dans le Chocó et qui vous a incitée à réfléchir à cette géographie du conflit en particulier ?

JO Je peux situer cette décision dans le contexte des événements en Colombie à l'époque. C'était en octobre 2016. L'accord de paix avait été signé et le peuple devait voter pour le ratifier; or c'est le «non» qui l'a emporté. Je me trouvais alors à Bruxelles et j'essayais de comprendre ce qui s'était passé. Une bonne amie m'a envoyé un article sur le massacre de Bojayá, village dont tous les Colombiens se souviennent comme un de ceux ayant vécu le pire pendant le conflit. Dans l'article, on rapportait que cette région affichait le plus grand pourcentage de votes en faveur de la paix. Pourquoi la majorité des Colombiens avaient-ils voté contre l'accord? Et pourquoi avait-on voté pour à Bojayá? Y avait-il quelque chose dans la culture locale qui permettrait de l'expliquer? Deux ans auparavant, j'avais visité le Chocó et observé que ses habitants avaient une conception très différente de la vie. J'ai commencé à faire des recherches et j'ai découvert ce rituel du chant; c'est là que le besoin de rendre hommage collectivement à nos morts a pris tout son sens. Il m'est alors apparu évident que nous étions un pays en deuil, mais que nous n'en assumions pas la responsabilité. Nous tentions de fermer les yeux sur ce qui se passait à l'extérieur de notre ville [Bogotá] – voire sous nos propres fenêtres. Je ne pouvais pas accepter cet état de choses. En réalisant ce film, je voulais montrer que le pardon est associé à notre façon de traiter les morts et la mémoire collective.

GF La Colombie possède une riche tradition en matière de réalisme magique. En quoi ce courant influence-t-il votre travail? Et comment bouscule-t-il nos idées préconçues sur la séparation nette entre le monde des vivants et celui des morts?

JO Le réalisme magique n'est pas seulement un concept qui nous est enseigné à l'école : c'est aussi *la façon* dont nous faisons l'expérience de la réalité tout au long de notre vie. La magie n'est jamais étrangère à la réalité. La Colombie est un pays à la fois violent et magique; la violence et la magie coexistent dans la même dimension du réel. Si vous croyez à une chose, alors celle-ci est réelle. Ce n'est pas parce qu'une chose est invisible qu'elle est irréelle. Enfant, j'entendais des histoires à propos des êtres qui peuplent les jungles et les plaines – *et ces histoires sont bien réelles*. Dans mon travail, j'explore les liens entre cette conception de la réalité et les traditions orales du conte que la culture occidentale a dépréciées. Ces histoires nous enseignent des choses sur la réalité plus large. La réalité se définit par le discours sur ce qu'on conçoit comme étant la réalité; c'est pourquoi le cinéma a le pouvoir bien réel de définir cet avenir et de lui donner une forme.

GF On pourrait donc parler d'une sorte d'incantation – l'idée du chant, *cantus*, est d'ailleurs présente dans ce mot. Le film reflète le rituel synchrétique du *novenario* en tant que témoignage et rituel destinés à un pays qui écarte les possibilités de deuil collectif.

Michel Foucault avance que les relations de pouvoir doivent être analysées sous l'angle du conflit, de la confrontation et de la guerre. Retournant la proposition de Carl von Clausewitz, il affirme que «la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens³». Certains décrivent *Our Song to War* comme un film «d'après-guerre». Peut-on affirmer que le conflit en Colombie est terminé? Même si un accord de paix a été signé, des ONG et des documentaristes déplorent la mollesse de l'État devant l'escalade des meurtres visant les militants des droits de la personne et du droit à la terre; ils rapportent aussi une reprise des affrontements entre l'Armée de libération nationale, les groupes paramilitaires et la force publique, qui mettent en danger les villages peuplés par des afrodescendants et des Autochtones dans le Chocó et ailleurs (la Cauca, par exemple)⁴.

JO Le conflit n'est pas terminé. La «guérilla» a fait figure d'ennemi pendant 50 ans, mais l'ennemi, c'est aussi le gouvernement, les paramilitaires et les nouvelles organisations criminelles qui se disputent le contrôle des anciens territoires occupés par les guérilleros; l'ennemi, c'est le narcotrafic. Aussi longtemps qu'on produira de la cocaïne dans ce pays, il y aura des conflits. Malgré tout, je construis mon œuvre autour des étincelles d'espoir. J'ai décidé de présenter *Our Song to War* de cette façon parce c'est ainsi que je voudrais que soient les choses. Il faut lutter pour

accéder à cet avenir possible, à cette idée de ce à quoi la paix *pourrait ressembler*.

GF Parlez-moi un peu plus du possessif «*our*» [«notre»] dans le titre de votre film. Qui inclut-il? Qu'est-ce que votre film exige de «nous» en tant que lointains spectateurs de cette guerre? Si je vous pose la question, c'est en partie en raison de la vive controverse engendrée par l'accord de paix; la plupart des Colombiens vivant à l'extérieur des principales zones de conflit ont voté contre sa ratification. À Bojayá, comme vous l'avez mentionné, une écrasante majorité s'est prononcée en faveur de la paix.

JO Après avoir commencé à lire sur les pratiques des habitants de Bojayá à l'endroit des morts, j'ai compris qu'elles pourraient faire contrepoids à cette perte d'empathie généralisée – qui fait en sorte que chaque nouvelle victime ne représente qu'une mort de plus, survenue là-bas, loin de Bogotá. Mais ce conflit nous appartient à tous : il a déplacé nos grands-parents; il a obligé nos parents à s'échiner au travail dans une société classiste et machiste; il nous a forcés à quitter notre pays. Après avoir observé tout un village chanter pour un défunt qui n'était pas leur père ou leur oncle, j'ai compris que le seul moyen de porter cet héritage qui continue d'influencer chacune de nos décisions était de reconnaître que *ce sont tous nos morts* puisqu'ils meurent sur notre sol. Les habitants de Bojayá l'ont compris et c'est pourquoi il était nécessaire de faire ce film.

Par ailleurs, je tiens aussi à souligner qu'en disant «nos morts», je ne parle pas seulement des morts de la Colombie, mais des morts de *tous les lieux* où la guerre est passée ou continue de sévir. C'est la raison pour laquelle mon film renferme peu de détails sur le massacre de Bojayá comme tel. Il évoque notre rapport à la mort de manière plus globale. Une des plus belles choses qui me soient arrivées avec ce film, c'est qu'il a été projeté dans des pays voisins de la Syrie – au Liban, en Turquie, en Égypte – ainsi qu'en ex-Yougoslavie. En discutant avec les gens là-bas, je me suis rendu compte que faire de ce chant particulier un chant universel correspondait à inviter toutes les collectivités à aménager un espace pour leurs morts, chacune à sa façon.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

³ – Michel Foucault, «Il faut défendre la société», *Cours au Collège de France (1975–1976)*, édition numérique réalisée en août 2012 à partir de l'édition CD-ROM *Le Foucault électronique* (éd. 2001), p. 16, <Foucault_Michel_Il_faut-defendre_la_societe.pdf>.

⁴ – «Colombia: New Tragedy Looming in Bojayá and Bajo Atrato», Amnesty International, 29 janvier 2018, <bit.ly/2C9ZfVs>; Gwynne Fulton et Alejandro Jaramillo, «Nos están matando/They're Killing Us», Slought, septembre 2018, <https://slought.org/resources/nos_estan_matando>.

Juanita Onzaga

Our Song to War, captures vidéos |
video stills, 2018.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

