

# LE MONUMENT COLONIAL : MACHINE D'AMNESIE ARCHITECTURALE DANS LE PAYSAGE URBAIN

Potosí - Séville, pour une mémoire décoloniale de l'espace public mondial

Mémoire sous la direction de

Mathieu Tremblin et

Alexandre Pignol-Mroczkowski

2025

Statue de Simon Bolivar à Potosi en Bolivie

Photographie : © Vargas Franz)



Comment les statues et monuments dans les villes marquées par la colonisation ou l'occupation expriment-ils ou contestent-ils les récits dominants du pouvoir et de l'histoire ?

ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE  
STRASBOURG

Juan SUBIRANA MEJIA

**LE MONUMENT COLONIAL : MACHINE D'AMNESIE  
ARCHITECTURALE DANS LE PAYSAGE URBAIN**

Potosí - Séville, pour une mémoire décoloniale de l'espace public mondial

Mémoire sous la direction de Mathieu Tremblin et Alexandra Pignol-  
Mroczkowski

Année 2025

## SOMMAIRE

<b>SOMMAIRE</b> .....	4
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	8
<b>DÉDICACE</b> .....	10
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	12
<b>INTRODUCTION</b> .....	14
<b>PREMIERE PARTIE. LE PASSE : Héritage colonial et construction d'un ordre symbolique.....</b>	27
<b>CHAPITRE 1. SEVILLE, CAPITALE DE L'EMPIRE ET MATRICE COLONISATRICE</b> .....	27
Séville : centre du monde et matrice du pouvoir impérial .....	27
<i>La Casa de Contratación</i> [la Maison du Commerce] et le Conseil des Indes : un pouvoir administratif tourné vers la conquête .....	30
L'arrivée des Espagnols en Amérique : invasion durable et territorialisation forcée.....	31
Urbanisme imposé : plans royaux standardisés, effacement des logiques autochtones (la géométrie contre le cosmos).....	34
<b>CHAPITRE 2. POTOSI, MIROIR COLONIAL ET EFFACEMENT DES MONDES AMERINDIENS.....</b>	40
Une ville « copié-collé » de Séville.....	40
L'urbanisme et Architecture comme instrument de pouvoir .....	42
Saturation religieuse : une topographie du sacré.....	47
Le <i>Cerro Rico</i> [« <i>La Montagne Riche</i> »] : l'argent et la mort .....	50
Architecture, urbanisme et effacement du monde andin .....	55
<b>CHAPITRE 3. STATUES ET MONUMENTS : ARCHITECTURE DE L'HYPOCRISIE.....</b>	58

Temples détruits, pyramides diabolisées, arènes perpétuées .....	58
L'effacement total de l'architecture indigène.....	65
Les statues coloniales comme « nouveaux colons » .....	68
Une hypocrisie monumentale : célébrer l'oppression sous le nom de patrimoine.....	71
<b>DEUXIEME PARTIE. LE PRESENT : Statues et mémoire conflictuelle</b>	73
<b>CHAPITRE 4. LA SACRALISATION COLONIALE ET SES DETOURNEMENTS.....</b>	73
Statues de Colomb, conquistadors et rois espagnols en Amérique latine : la sacralisation de la conquête.....	73
Les équivalents en Espagne : glorification du « Siècle d'or » .....	76
Mémoire sélective et célébration impériale.....	78
Vers un retournement du sacré et iconique.....	80
<b>CHAPITRE 5. <i>LE CERRO RICO</i> [« <i>La Montagne Riche</i> »] ET L'INVENTION D'EL TIO : RESISTANCES SOUTERRAINES .....</b>	85
Histoire de l'exploitation et du travail forcé : la mita [Mine] et l'esclavage dans les entrailles de la montagne, une oppression dont les traces persistent encore aujourd'hui. .....	85
Surface vs souterrain : deux visions du monde .....	91
La création du Diable « El Tio » : Syncrétisme, inversion symbolique et résistance actuelle.....	92
Statues religieuses en surface vs El Tío caché dans les mines .....	96
<b>CHAPITRE 6. STATUES COLONIALES AUJOURD'HUI : CONTESTATIONS ET RESISTANCES .....</b>	98
Héritage discriminatoire et domination symbolique .....	98
Contestations et déboulonnages : Bolivie, Amérique latine, États-Unis, Europe .....	102
Statues comme lieux de mémoire conflictuelle et de luttes sociales	109

<b>CHAPITRE 7. URBANISME ET ARCHITECTURE COLONIALE AUJOURD'HUI : UN NEOCOLONIALISME PATRIMONIAL ? ...</b>	110
Séville et Potosí classées UNESCO : muséification ou mémoire critique ? .....	110
Restaurations financées par l'Espagne : coopération culturelle ou domination ? .....	113
L'Archivo General de Indias : monopole et centralisation des archives .....	115
Le mécénat patrimonial : outil de soft power et de recolonisation symbolique .....	117
« Cholets » : Architecture contemporaine et postcoloniale contre style sévillan ? .....	119
<b>TROISIEME PARTIE. LE FUTUR : Perspectives critiques et enjeux décoloniaux .....</b>	122
<b>CHAPITRE 8. L'UNESCO ET LA PATRIMONIALISATION .....</b>	122
Séville et Potosí dans les classements mondiaux : deux faces d'un même récit.....	122
Patrimoine neutralisé vs mémoire décoloniale .....	125
Risques d'une histoire figée, hors des voix locales .....	126
De la statue coloniale à la statue populaire : Potosí et Séville réécrivent l'espace public .....	128
<b>CHAPITRE 9. QUE FAIRE DES STATUES COLONIALES ? .....</b>	133
Faut-il déboulonner les statues coloniales ? .....	133
Pourquoi a-t-on effacé les traces soviétiques, mais pas celles du colonialisme ? .....	134
Les déplacer et les recontextualiser dans des musées ? Du monument public à l'objet d'histoire .....	136
Les transformer par l'art et la critique. Vers une esthétique décoloniale .....	138

<b>CHAPITRE 10. VERS UNE REINTERPRETATION DECOLONIALE</b>	
.....	143
<b>Remplacer les statues coloniales par des figures autochtones : une réappropriation de la mémoire .....</b>	143
<b>Contre-monuments et artistes contemporains.....</b>	146
<b>Plaques explicatives, interventions critiques, performances. Faire parler les monuments plutôt que les faire taire .....</b>	153
<b>Exemples internationaux de recontextualisation. Quand le monde relit ses monuments.....</b>	157
<b>CHAPITRE 11. VERS UNE MEMOIRE PLURIELLE ET DECOLONIALE.....</b>	162
<b>Le rôle central des communautés locales et indigènes. Reprendre la parole sur l'histoire .....</b>	163
<b>Reconnaissance par l'Espagne et question des réparations symboliques. Entre responsabilité historique et justice mémorielle</b>	166
<b>Vers un patrimoine qui assume à la fois la beauté et la violence du passé. Pour une esthétique de la lucidité .....</b>	169
<b>CONCLUSION .....</b>	171
<b>ANNEXES .....</b>	175

## AVANT-PROPOS

Ce mémoire est né d'un regard croisé et d'un sentiment d'étrangeté. Lorsque j'ai parcouru Séville pour la première fois, j'ai été frappé par la rigueur ordonnée de ses rues, par la densité de ses églises et par le poids de son histoire. Mais derrière cette harmonie apparente, j'ai ressenti une tension familiale, celle de Potosí, ville enclavée dans les Andes boliviennes.

Tout semblait entrer en résonance : les clochers, les palais, la Plaza Mayor, les façades baroques. J'ai alors compris que Potosí n'était pas une création isolée, mais la réplique lointaine d'un modèle urbain, architectural et symbolique forgé en Espagne. Ce constat fut le point de départ de cette recherche : comment une même logique spatiale a-t-elle pu s'imposer d'un continent à l'autre, en faisant de l'organisation urbaine et de l'appareil religieux des instruments de pouvoir et de domination ?

Pour comprendre ce double paysage urbain, il m'a fallu remonter vers Madrid, centre du pouvoir impérial depuis 1561 et lieu d'où étaient émises, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les décisions politiques, administratives et territoriales qui allaient structurer l'ensemble du monde hispanique. C'est depuis Madrid que furent signées les ordonnances, nommés les vice-roys et validées les stratégies d'un empire fondé sur l'extraction des ressources et l'organisation hiérarchique des territoires américains.

L'urbanisme et l'architecture y devinrent des instruments politiques à part entière. Comme l'a écrit Frantz Fanon : « *La violence coloniale a rythmé inlassablement la destruction des formes sociales indigènes* » (Les damnés de la terre, p. 42–43). Ses propos permettent de saisir comment cette violence ne s'est pas seulement exercée par les armes, mais aussi par la transformation de l'espace : discipliner les corps, organiser les flux, encadrer les populations, effacer ou subordonner les identités locales, et imposer, dans la pierre comme dans les symboles religieux, une vision du monde conçue depuis le centre impérial.

Ce mémoire, toutefois, ne se limite pas à un dialogue entre Séville et Potosí. Il s'ouvre à une réflexion transcontinentale, car les traces du colonialisme espagnol et européen ne s'arrêtent pas aux frontières de l'Amérique latine. Elles

se lisent aujourd’hui dans les statues déboulonnées de Christophe Colomb sur le continent américain, dans les débats autour des monuments impériaux à Londres, Paris ou Bruxelles, et jusque dans les musées occidentaux qui continuent d’exposer des objets issus des peuples colonisés. Les statues et monuments apparaissent alors comme un véritable langage du pouvoir : ils désignent ceux qui doivent être célébrés et participent, en même temps, à l’effacement d’autres mémoires.

À travers ce travail, il ne s’agit pas de condamner mais de questionner. Que signifie conserver un héritage bâti issu d’un système de domination ? Peut-on restaurer une architecture coloniale sans reproduire les hiérarchies qu’elle symbolise ? Faut-il effacer les statues ou repenser leur présence dans l’espace public ? Ce mémoire tente d’apporter des éléments de réflexion à ces interrogations, en croisant histoire, architecture, mémoire et politique.

Ce parcours entre Séville, Madrid, Potosí et d’autres territoires m’a finalement conduit à regarder les villes et leurs monuments autrement : non plus comme des témoins neutres du passé, mais comme des constructions spatiales et symboliques où la mémoire collective continue, aujourd’hui encore, de se confronter à l’oubli.

## DÉDICACE

Ce mémoire est dédié à <sup>1</sup>Pablo Fernández Domínguez, jeune militant espagnol du collectif Yesca à Valladolid, engagé dans la défense des droits des peuples autochtones d'Amérique latine et dans une critique active du système colonial espagnol.

Je souhaite saluer ici son courage, notamment face au scandale judiciaire qui s'est produit lorsqu'il fut condamné à cinq ans de prison, à l'âge de vingt-deux ans, pour un geste symbolique consistant à jeter de la peinture sur une statue de Christophe Colomb un acte relevant de la liberté d'expression et qui ne constitue pas un crime dans de nombreux contextes démocratiques. Cette condamnation révèle la violence symbolique d'un appareil juridique qui, sous couvert de protection du patrimoine, criminalise la contestation des symboles coloniaux.

À travers son geste, Pablo Fernández Domínguez ne défendait pas seulement une opinion politique, mais revendiquait le droit fondamental de questionner l'espace public, ses monuments et les récits historiques qu'ils imposent. Criminaliser ce type d'intervention, c'est tenter de figer l'histoire dans une version officielle et neutraliser toute forme de dissidence mémorielle.

Ce mémoire lui est dédié, non pas comme à une figure héroïsée ou figée, mais comme à l'incarnation vivante d'une lutte pour une mémoire libre, critique et décoloniale.<sup>1</sup>

Il est également dédié à toutes celles et ceux qui ont le courage de s'exprimer publiquement face aux statues coloniales qui posent aujourd'hui un problème, ainsi qu'à celles et ceux qui ont été réprimés pour ces gestes et ces paroles. Je ne cherche pas à faire d'eux des modèles idéalisés, mais à reconnaître que leurs actions sont le symptôme d'un conflit mémoriel profond, encore trop peu pris au sérieux, ou trop souvent neutralisé dans l'espace public.

---

<sup>1</sup> Source : Diario de Valladolid, « *Un joven que arrojó pintura a la estatua de Colón en Valladolid califica de inquisitorial la petición de 5 años de cárcel* », [Un jeune homme qui a jeté de la peinture sur la statue de Colomb à Valladolid qualifie de "inquisitoriale" la demande de peine de 5 ans de prison.] 2022.

<https://www.diariodevalladolid.es/valladolid/220602/112199/joven-arrojo-pintura-estatua-colon-valladolid-califica-inquisitorial-peticion-5-anos-carcel.html>

Leur engagement révèle une fracture qui traverse nos sociétés contemporaines : une tension entre mémoire officielle et mémoire critique, entre patrimoine et justice historique. Si leurs gestes dérangent, c'est précisément parce qu'ils rendent visibles les violences symboliques que l'histoire dominante cherche à maintenir dans l'ombre. Tant que ces questions ne seront pas véritablement débattues, reconnues et travaillées collectivement, elles continueront de resurgir dans l'espace public, sur les places, contre la pierre et contre le bronze.

Ce mémoire s'inscrit ainsi comme une modeste contribution à cette prise de conscience : non pas pour glorifier la contestation, mais pour comprendre ce qu'elle révèle un conflit toujours actif entre mémoire, justice et espace public.

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire est né d'un voyage, mais il s'est construit à travers des rencontres, des regards et des voix qui ont guidé ma réflexion bien au-delà des archives et des murs.

Je tiens d'abord à remercier mon école ainsi que mes enseignants, Mathieu Tremblin et Alexandra Pignol-Mroczkowski, pour la qualité de leur accompagnement, leurs critiques exigeantes et leur encouragement à maintenir un regard libre, même face aux monuments qui nous dominent.

J'adresse une profonde gratitude aux habitants de Potosí, en Bolivie. Aux mineurs du Cerro Rico, rencontrés lors d'un précédent séjour, dont les récits, le courage et la dignité ont nourri ce travail bien au-delà des livres. Aux familles qui m'ont ouvert leurs portes, et dont les paroles, entre douleur et fierté, ont donné chair à cette recherche.

Je remercie également mon ami allemand Marvin, avec qui j'ai effectué mon premier voyage dans les Andes et parcouru ensemble la région de Potosí. Mes remerciements vont aussi au photographe Franz Vargas, pour ses images précieuses, ainsi qu'à mon ami Diego Torrico, pour les lectures essentielles qu'il m'a transmises et pour son aide dans l'approfondissement de l'histoire de la ville. Je tiens enfin à remercier Doña María, sur la place centrale de Potosí, pour le temps qu'elle nous a accordé et pour les récits généreux qu'elle a partagés sur sa ville et sa vie.

À Paris, je remercie chaleureusement mon ami Mickaël, qui m'a toujours accueilli lors de mes passages aux Archives nationales et avec qui j'ai longuement échangé autour des premiers questionnements de ce mémoire.

À Séville, je remercie les archivistes de l'Archivo General de Indias pour leur disponibilité. Une reconnaissance particulière va à Antonio Sánchez de Mora, pour son accompagnement dans les recherches, ses explications précieuses sur le fonctionnement des archives, et pour m'avoir donné accès aux plans anciens

de Potosí, tout en acceptant de confronter avec moi les paradoxes d'une histoire trop souvent racontée sous le seul prisme du triomphe.

À Madrid, je remercie les archivistes, et plus particulièrement Paolo Verretto, pour ses conseils, sa patience et la qualité de nos échanges autour des réalités historiques évoquées dans ce travail. Je remercie également à ma sœur María, qui m'a accompagné de Séville à Madrid et avec qui j'ai parcouru la ville, photographiant ses statues et interrogeant leurs présences.

Ma reconnaissance va aussi aux communautés andines et afrodescendantes, à leurs pratiques rituelles, leurs formes d'art, et leur mémoire vivante. Elles constituent, à mes yeux, une véritable architecture de résistance dans le monde postcolonial.

Enfin, je souhaite remercier celles et ceux qui travaillent dans l'ombre, dans les mines, les musées, les ateliers, et qui nous rappellent que la beauté n'a de sens que si elle reconnaît d'où vient sa lumière.

## INTRODUCTION

### 1. Anamnèse : origine de l'intérêt pour le sujet

Ce mémoire trouve son origine dans un voyage et dans un regard. Lorsque j'ai découvert Séville pour la première fois, j'ai été saisi par la splendeur de la ville : les reflets dorés sur la pierre, les tours baroques découplant le ciel andalou, les ruelles en damier rigoureusement tracées, la densité des églises à chaque carrefour. Mais cette admiration initiale s'est rapidement teintée d'un malaise. Une impression de familiarité troublante s'est imposée à moi.

L'organisation urbaine, la centralité des édifices religieux, la solennité des places, l'ombre portée des palais tout cela me renvoyait à Potosí, ville andine exploitée par le système colonial, autrefois parmi les plus riches du monde, et aujourd'hui l'une des plus pauvres de Bolivie. À des milliers de kilomètres de distance, ces deux villes semblaient partager un même ADN architectural et symbolique, comme les deux faces d'une même médaille : d'un côté, le centre colonisateur ; de l'autre, la périphérie colonisée. Ce jeu de miroir entre Séville et Potosí a constitué le point de départ de ma réflexion. Comment une esthétique urbaine née en Europe a-t-elle pu s'imposer jusque dans les Andes ? Et surtout, quelles traces de cette domination persistent encore aujourd'hui dans nos villes, dans nos monuments et dans nos mémoires collectives ?

De Séville à Potosí, le voyage s'est progressivement transformé en enquête. Celle-ci m'a ensuite conduit à Madrid, cœur politique de l'empire espagnol, d'où étaient édictées les politiques coloniales, et où sont conservées les archives administratives et cartographiques qui racontent l'histoire coloniale du monde hispanique depuis le point de vue du centre. J'ai alors pris conscience que la colonisation espagnole ne relevait pas uniquement de la conquête militaire ou de l'évangélisation religieuse : elle constituait également un projet esthétique, spatial et symbolique, pensé dans la capitale impériale, inscrit dans la pierre, planifié dans les bureaux royaux, diffusé à travers l'urbanisme, l'architecture et les statues.

Progressivement, mon regard s'est élargi au-delà de ce triptyque. J'ai commencé à relier Séville, Madrid et Potosí à d'autres contextes contemporains

: les statues de Christophe Colomb déboulonnées à Bogotá, celles des conquistadors contestées au Mexique, ou encore les débats autour des monuments de Léopold II à Bruxelles et de Cecil Rhodes à Oxford. Ces gestes récents, loin d'être anecdotiques, m'ont révélé une évidence : la colonisation n'appartient pas uniquement au passé, elle continue d'habiter nos espaces publics et nos imaginaires.

Ce mémoire est né de cette tension constante entre admiration et critique, entre héritage et blessure, entre la beauté des formes et la violence historique qu'elles recouvrent. Mon objectif est d'interroger la manière dont l'architecture, l'urbanisme et les statues ont été, et demeurent, des instruments de pouvoir et de domination, tout en explorant leurs potentialités actuelles comme espaces de résistance, de contestation et de réinvention mémorielle.

## 2. Définition des termes clés

Avant d'approfondir cette réflexion, il est nécessaire de préciser plusieurs notions centrales qui structurent l'ensemble de ce mémoire.

**Architecture colonisatrice** J'emploie l'expression architecture colonisatrice pour désigner l'architecture conçue depuis le centre impérial en l'occurrence l'Espagne comme un modèle de pouvoir, de foi et d'organisation hiérarchique du monde. Issue du projet expansionniste espagnol, elle traduit une idéologie politique, religieuse et culturelle dans la pierre et l'espace. Séville en est un exemple majeur : véritable laboratoire de l'empire, elle fut le lieu d'élaboration des formes urbaines, des normes religieuses et des dispositifs symboliques exportés vers l'Amérique.

**Architecture coloniale** : Par architecture coloniale, j'entends l'architecture transposée et imposée dans les territoires conquis. Elle ne constitue pas seulement un style, mais un instrument spatial de domination, appliqué sur des territoires déjà habités, organisés et signifiés.

Potosí en est une expression emblématique : ville calquée sur des modèles européens, mais construite sur des terres andines et par des mains indigènes,

elle révèle le paradoxe d'une esthétique impériale reposant sur l'exploitation humaine et minière.

**Statues coloniales** : sont les manifestations les plus visibles du pouvoir symbolique colonial dans l'espace public. Elles représentent des figures de conquérants, de souverains ou de missionnaires, érigées pour glorifier le passé impérial. Aujourd'hui, elles sont devenues des objets de controverse, concentrant un conflit entre mémoire officielle, oubli et responsabilité historique.

**Cerro Rico de Potosí** : [« Montagne riche »] désigne la montagne emblématique de Potosí, exploitée dès le XVI<sup>e</sup> siècle pour ses gisements d'argent par la Couronne espagnole. Il constitue l'un des symboles majeurs de l'économie coloniale extractiviste : moteur de l'enrichissement de l'Europe, il repose sur l'exploitation massive des populations indigènes, notamment à travers le système de la mita [Mine]. Il incarne à la fois la richesse impériale et la tragédie humaine du colonialisme minier.

**Casa de Contratación de Indias** : [Maison de Commerce], fondée à Séville en 1503, était une institution centrale de l'administration coloniale espagnole. Elle contrôlait le commerce, la navigation, les flux humains et les richesses issues du Nouveau Monde, notamment l'argent de Potosí, et jouait un rôle majeur dans la production du savoir cartographique et maritime. Le bâtiment qu'elle occupait devint ensuite l'actuel Archivo General de Indias [Archives générales des Indes], fondé en 1785 pour centraliser les archives coloniales espagnoles.

**El Tío de Potosí** : est une figure rituelle du monde minier andin, représentée sous la forme d'une statue anthropomorphe dans les galeries du Cerro Rico. Il est associé à l'image du diable dans l'imaginaire chrétien colonial et considéré par les mineurs comme le maître du monde souterrain, à la fois protecteur et dangereux. Le terme *Tío* (« oncle ») proviendrait d'un malentendu linguistique colonial : les populations indigènes entendant *Dios* (Dieu) l'auraient interprété comme *Tío*. Figure hybride entre croyances andines et christianisme imposé, il incarne une forme de résistance symbolique des mineurs face à l'exploitation coloniale et postcoloniale.

### 3. Problématique et hypothèses

La problématique de ce mémoire s'articule autour d'une question centrale :

- *Pourquoi les architectures et statues issues du colonialisme espagnol continuent-elles d'incarner une domination symbolique, et comment faut-il les affronter aujourd'hui : par la destruction, la conservation ou la transformation ?*

Derrière cette interrogation, plusieurs hypothèses se dessinent :

**Hypothèse 1 :** L'esthétique coloniale n'est pas un simple vestige du passé, mais un système symbolique encore actif dans la mémoire collective.

**Hypothèse 2 :** L'urbanisme et l'architecture imposés par l'Espagne dans le Nouveau Monde constituent une forme de domination spatiale : un « ordre » moral, religieux et politique inscrit dans la géométrie des villes.

**Hypothèse 3 :** Les statues coloniales, loin d'être de simples monuments, fonctionnent comme des marqueurs de pouvoir. Leur présence ou leur effacement sont des actes politiques qui reflètent la tension entre héritage et décolonisation.

**Hypothèse 4 :** Face à ces symboles, trois positions s'affrontent aujourd'hui : la conservation patrimoniale, la destruction radicale et la transformation critique. La voie décoloniale, que ce mémoire propose d'explorer, cherche à dépasser cette opposition binaire.

En interrogeant ces hypothèses, mon objectif est de révéler la continuité historique entre la colonisation matérielle du XVI<sup>e</sup> siècle et la colonisation mémorielle du XX<sup>e</sup> siècle.

## **4. Méthodologie**

Ma démarche combine analyse historique, observation sensible et réflexion critique.

### **Arpentages et observation directe :**

J'ai parcouru les rues de Séville, de Madrid et de Potosí, notant les similitudes d'urbanisme, la place des églises, les formes de domination symbolique. Ces observations ont nourri ma réflexion sur le concept d'« architecture colonisatrice ».

**Recherche documentaire et archives :** L'étude s'appuie sur les archives du Archivo General de Indias à Séville, qui conserve les documents relatifs à l'administration coloniale espagnole. Ces archives constituent à la fois une source précieuse et un symbole d'appropriation mémorielle : elles contiennent l'histoire de l'Amérique latine, mais depuis le point de vue du colonisateur.

**Comparaisons historiques et esthétiques :** L'analyse confronte les modèles architecturaux de Séville et de Potosí, mais aussi d'autres villes coloniales dans l'Amérique Latine afin de montrer la diffusion d'un même ordre visuel.

**Lectures critiques et théoriques :** Le travail s'appuie sur les écrits de penseurs décoloniaux tels qu'Aníbal Quijano, Bertrand Tillier, Walter Mignolo, Frantz Fanon, Eduardo Galeano, ou Teresa Gisbert, Francoise Vergès, ainsi que sur ceux d'artistes et de collectifs militants. Ces lectures permettent d'articuler le champ esthétique avec le champ politique.

**Perspective contemporaine et artistique :** Enfin, j'intègre des exemples de pratiques artistiques récentes performances, interventions, contre-monuments qui questionnent les statues coloniales dans le monde entier. Ces créations ouvrent des pistes pour une réinterprétation critique du patrimoine.

**Perspective contemporaine, artistique et sociale :** La méthodologie intègre également des performances, interventions urbaines, contre-monuments et actions de réappropriation observés en Bolivie, en Espagne et ailleurs. Ces

pratiques actuelles éclairent la manière dont les sociétés remettent en question la légitimité des statues coloniales et inventent de nouvelles mémoires publiques.

**Ressources numériques, médias et réseaux sociaux :** Afin de comprendre la réception populaire, les débats et les contestations autour des monuments, j'ai analysé des contenus accessibles en libre circulation : images, articles, reportages, publications sur Instagram, Facebook et YouTube. En Amérique latine, ces images sont diffusées librement et permet d'observer en temps réel les mobilisations, les débats et les réactions sociales. Elles ne relèvent pas d'un usage commercial ; elles servent à documenter la réalité contemporaine des luttes mémorielles.

**Dans une perspective décoloniale de l'information, il est essentiel de rappeler que le droit à critiquer des figures historiques comme Christophe Colomb ou les rois espagnols relève de la liberté d'expression et de la réparation mémorielle. Les réseaux sociaux constituent aujourd'hui une archive vivante des peuples, là où les archives officielles sont souvent silencieuses.**

**Suivi d'organisations sociales :** Pour comprendre la dimension actuelle des débats, j'ai suivi et analysé le travail de plusieurs groupes culturels et communautaires : Yesca Valladolid, Azarug (Îles Canaries, Espagne), Isca ! (Galice, Espagne), Réseau de Jeunes Autochtones d'Amérique latine et des Caraïbes (RJI), Organisation de jeunesse Inti Watana (Bolivie + réseau latino-américain), Collectif Femmes Créatrices (Bolivie)

Cette approche transversale, entre théorie et expérience, me permet de traiter la colonisation non comme un fait clos, mais comme un processus continu inscrit dans les formes visibles de nos villes.

## **5. Présentation du plan**

Le mémoire s'organise en trois grandes parties, suivant une ligne du temps critique : le passé, le présent et le futur.

**Première partie : Le passé. Héritage colonial, et construction d'un ordre symbolique.** Elle analyse comment l'Espagne, depuis Séville et Madrid, a bâti un empire esthétique et spirituel fondé sur la domination. On y étudie la planification urbaine imposée aux colonies, la transposition du modèle sévillan à Potosí, et la naissance d'un langage architectural de contrôle. On y interroge aussi la destruction des temples indigènes et la substitution par les églises et statues européennes.

**Deuxième partie : Le présent. Statues et mémoire conflictuelle.** Cette section examine la survie des symboles coloniaux dans le monde contemporain. Elle aborde la figure d'El Tío du *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] comme résistance spirituelle et culturelle, mais aussi les débats actuels autour des statues coloniales, des déboulonnages et du rôle ambigu de l'Espagne dans la patrimonialisation du passé.

**Troisième partie : Le futur. Perspectives critiques et enjeux décoloniaux.** Enfin, cette dernière partie explore les possibilités de transformation : faut-il détruire, déplacer ou recontextualiser les statues ? Elle interroge la responsabilité des institutions (UNESCO, États, musées) et les démarches artistiques qui proposent de nouvelles formes de mémoire partagée.

## **6. Présentation et description des auteur·e·s cité·e·s**

Ce mémoire s'appuie sur un corpus d'auteur·e·s ayant profondément interrogé la question coloniale, ses prolongements contemporains et ses manifestations dans l'espace, la culture et les structures du pouvoir. Une place centrale est accordée aux penseurs et penseuses d'Amérique latine, dont les analyses, situées au sein même des territoires marqués par la colonisation, permettent de penser la colonialité à partir de l'expérience vécue.

Ces approches sont mises en dialogue avec des travaux d'auteur·e·s européens, notamment français, afin de croiser les regards entre centre impérial et espaces anciennement colonisés, et d'éviter toute lecture univoque de l'histoire coloniale. J'ai également mobilisé les apports d'une institution internationale du patrimoine, pour éclairer les enjeux actuels de conservation, de restauration et de requalification des monuments dans un contexte postcolonial.

Ces références ont été choisies pour la pertinence de leurs analyses face aux problématiques abordées dans ce mémoire : la colonialité du pouvoir, la domination symbolique inscrite dans l'architecture et les monuments, la mémoire coloniale et les processus contemporains de décolonisation. Leurs travaux constituent ainsi le socle théorique à partir duquel s'élaborent mes lectures critiques des statues, des villes et des gestes de contestation étudiés.

### **Eduardo Galeano (Uruguay, 1940–2015)**

**Nationalité :** Uruguayenne

**Ouvrage cité :** *Las venas abiertas de América Latina* [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] (1971)

**Présentation :** Écrivain, journaliste et penseur uruguayen, Eduardo Galeano est une figure majeure de la critique du colonialisme et du néocolonialisme en Amérique latine. Son œuvre, à la croisée de l'histoire, de la littérature et de l'essai politique, analyse les mécanismes d'exploitation du continent sud-américain depuis la conquête européenne jusqu'aux formes contemporaines de domination économique. Son livre *Les veines ouvertes de l'Amérique latine* est devenu un classique des études décoloniales et de la pensée critique latino-américaine.

### **Aníbal Quijano (Pérou, 1928–2018)**

**Nationalité :** Péruvienne

**Ouvrage cité :** *Colonialidad y modernidad/racionalidad* [Colonialité et modernité/rationalité] (1992)

**Présentation :** Sociologue péruvien et fondateur du concept de *colonialité du pouvoir*, Quijano analyse comment le colonialisme ne s'est pas limité à une domination territoriale, mais a implanté une hiérarchie raciale et cognitive qui structure encore le monde moderne. Il est une figure centrale de la pensée décoloniale latino-américaine. Son travail a profondément influencé les études postcoloniales et décoloniales.

## **Walter D. Mignolo (Argentine / États-Unis)**

**Nationalité :** Argentine, naturalisé américain

**Ouvrages cités :** *La idea de América Latina* [L'idée d'Amérique latine ] (2007)

**Présentation :** Théoricien décolonial et professeur à l'Université Duke (États-Unis), Walter Mignolo développe une critique radicale de l'eurocentrisme dans l'histoire, la philosophie et l'art. Il défend la nécessité d'une « désobéissance épistémique », visant à rompre avec la domination coloniale des savoirs. Son travail est fondamental pour penser le patrimoine, l'histoire et les monuments sous un prisme décolonial.

## **Bertrand Tillier (France)**

**Nationalité :** Française

**Ouvrage cité :** *La disgrâce des statues.* (2022)

**Présentation :** Historien de l'art et professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Bertrand Tillier est spécialiste des liens entre art, politique et mémoire collective. Ses recherches portent sur la destruction, la profanation et la relecture des monuments publics. Il apporte un éclairage critique essentiel sur les débats contemporains autour des statues déboulonnées.

## **Teresa Gisbert (Bolivie, 1926–2018)**

**Nationalité :** Bolivienne

**Ouvrages cités :** *Iconografía y mitos indígenas en el arte* [Iconographie et mythes indigènes dans l'art ] (1994) et *Historia de la pintura y escultura en Bolivia* [Histoire de la peinture et de la sculpture en Bolivie ] (1982, avec José de Mesa)

**Présentation :** Historienne de l'art bolivienne, Teresa Gisbert est une référence majeure dans l'étude des arts coloniaux et précoloniaux andins. Son travail met en lumière les continuités entre les cosmovisions indigènes et l'art colonial, révélant comment les cultures andines ont résisté, transformé et réinterprété les formes imposées par la colonisation.

### **Frantz Fanon (Martinique, 1925–1961)**

**Nationalité :** Martiniquaise / Française

**Ouvrage cité :** *Les Damnés de la Terre* (1961)

**Présentation :** Philosophe, psychiatre et militant anticolonial, Frantz Fanon est l'un des penseurs les plus influents des luttes de décolonisation du XX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre analyse les conséquences psychiques, politiques et culturelles de la colonisation. Son travail est essentiel pour comprendre la violence coloniale et la libération symbolique et politique des peuples colonisés.

### **Françoise Vergès (France / Réunion)**

**Nationalité :** Franco-réunionnaise

**Ouvrages cités :** *Décolonisons les arts* (2018) et *Un féminisme décolonial* (2019)

**Présentation :** Politologue, militante féministe décoloniale et historienne, Françoise Vergès travaille sur les héritages coloniaux dans les musées, les arts, les politiques de mémoire et les espaces publics. Elle développe une critique des institutions culturelles occidentales et propose une réinvention décoloniale des pratiques muséales et artistiques.

### **ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property [Centre international d'études sur la préservation et la restauration des biens culturels]**

**Fondé en 1956, basé à Rome**

**Statut :** Organisation intergouvernementale

**Documents cités :** *Sharing Conservation Decisions* [Descriptions institutionnelles sur la conservation du patrimoine et Principes]

**Présentation :** L'ICCROM est une organisation intergouvernementale créée sous l'égide de l'UNESCO, spécialisée dans la conservation et la restauration du patrimoine culturel à l'échelle mondiale. Elle développe des programmes de formation, de recherche et de coopération internationale. Dans ce mémoire, l'ICCROM est mobilisé pour interroger les politiques patrimoniales contemporaines face aux héritages coloniaux.

## 7. Artistes et collectifs mentionnés

Ce mémoire s'appuie sur un ensemble d'artistes et de collectifs dont les pratiques interrogent de manière critique l'héritage colonial, ses répercussions contemporaines et les processus de réparation ou de réconciliation qu'il implique. Les figures mentionnées ont été choisies pour la pertinence de leur travail au regard de cette problématique, ainsi que pour leur capacité à inscrire leurs démarches artistiques dans une réflexion sensible, politique et située. Leurs œuvres, que j'ai pu découvrir à travers différentes expositions, projets et productions, constituent ainsi des points d'appui essentiels pour penser, par le prisme artistique, les mémoires coloniales et leurs résonances actuelles.

### **Voluspa Jarpa**

**Nationalité :** Chilienne. **Né en :** 1971

**Présentation :** Voluspa Jarpa travaille sur les archives déclassifiées, les documents secrets liés aux dictatures latino-américaines et aux interventions coloniales et impérialistes. Elle révèle la violence cachée derrière les récits officiels de l'histoire.

### **Freddy Mamani**

**Nationalité :** Bolivien (Aymara). **Né en :** 1971

**Présentation :** Architecte autodidacte d'El Alto, Freddy Mamani est le créateur d'un style architectural appelé parfois « néo-andin » ou « andin futuriste » les Cholets. Il réinterprète les motifs précolombiens dans une architecture contemporaine spectaculaire.

### **Iván Argote**

**Nationalité :** Colombien (vit et travaille en France). **Né en :** 1983

**Présentation :** Iván Argote est un artiste contemporain qui interroge directement la mémoire coloniale dans l'espace public. Il intervient physiquement sur les statues et monuments, en les escaladant, en les déplaçant symboliquement ou en les détournant par la performance.

## **Roberto Mamani Mamani**

**Nationalité** : Bolivien (Aymara). **Né en** : 1962 à La Paz, Bolivie

**Présentation** : Peintre aymara emblématique, Roberto Mamani Mamani travaille autour des couleurs andines, de la Pachamama, des femmes indigènes et des paysages symboliques de la Bolivie.

## **Pedro Reyes**

**Nationalité** : Mexicain. **Né en** : 1972

**Présentation** : Pedro Reyes travaille sur la violence, la mémoire collective et la transformation symbolique des objets. Il est connu pour ses projets où il transforme des armes en instruments de musique ou en monuments.

## **Sethembile Msezane**

**Nationalité** : Sud-africaine. **Née en** : 1991

**Présentation** : Artiste et performeuse, Sethembile Msezane est connue pour ses performances face aux statues coloniales en Afrique du Sud, notamment pendant le mouvement #RhodesMustFall.

## **Ai Weiwei**

**Nationalité** : Chinois. **Né en** : 1957

**Présentation** : Ai Weiwei est l'un des artistes et activistes les plus connus au monde. Son travail critique les régimes autoritaires, la censure et les violences politiques.

Bien qu'il ne traite pas directement du colonialisme latino-américain, son œuvre questionne le pouvoir, l'autorité et la mémoire collective.

## **Santiago Sierra**

**Nationalité** : Espagnol. **Né en** : 1966

**Présentation** : Santiago Sierra est un artiste conceptuel connu pour dénoncer l'exploitation, les inégalités, le capitalisme et les logiques coloniales dans la société contemporaine.

## **Colectivo Mujeres Creando [Collectif de femmes créatrices]**

**Origine** : Bolivie (La Paz). **Fondation** : 1992

**Fondatrices principales** : María Galindo, Julieta Paredes

**Présentation :** Collectif féministe anarchiste, anticolonial et anticapitaliste, Mujeres Creando est connu pour ses interventions dans l'espace public, ses graffitis politiques et ses performances militantes.

## 8. Conclusion synthétique de l'introduction

Ce mémoire s'inscrit à la croisée de l'histoire, de l'architecture, de l'art et de la politique. Il ne vise pas seulement à relire le passé, mais à interroger le présent à travers les formes matérielles et symboliques qu'il a héritées du projet colonial. Statues, places, cathédrales et palais ne sont pas de simples vestiges : ils continuent d'organiser nos espaces urbains, de structurer nos imaginaires et de reproduire, souvent de manière implicite, certaines hiérarchies issues de l'histoire coloniale.

À travers une lecture décoloniale, ce travail ne cherche pas à effacer ces héritages, mais à les déplacer, les dévoiler et les réinterpréter. Décoloniser ne signifie pas détruire, mais révéler les récits invisibilisés, rendre visibles les contradictions, et ouvrir l'espace à une mémoire plurielle, où la beauté ne masque plus la violence et où l'histoire officielle se confronte enfin à ses zones d'ombre.

Entre Séville, Madrid et Potosí, entre le faste des cathédrales et les entrailles du Cerro Rico, entre les saints célébrés en surface et la figure souterraine d'El Tío, se déploie une même dialectique : celle d'un empire qui a voulu inscrire sa gloire dans la pierre, et dont ces mêmes pierres deviennent aujourd'hui les témoins de ses contradictions. Les monuments racontent ainsi deux récits superposés : celui du triomphe impérial et celui de la souffrance occultée. Ce mémoire se propose dès lors de rouvrir un dialogue entre la mémoire du vainqueur et celle du vaincu, en considérant le patrimoine non comme une célébration figée, mais comme un champ de bataille symbolique, où se rejouent les tensions du monde contemporain. Interroger ces formes, c'est interroger la manière dont le pouvoir se met en scène et s'inscrit dans l'espace ; c'est aussi poser la question de notre propre responsabilité face à cet héritage.

## **PREMIERE PARTIE. LE PASSE : Héritage colonial et construction d'un ordre symbolique**

### **CHAPITRE 1. SEVILLE, CAPITALE DE L'EMPIRE ET MATRICE COLONISATRICE**

*« La colonialité qui a en héritage le partage du monde que l'Europe a tracé au XVI<sup>e</sup> siècle n'a eu de cesse de se réaffirmer en utilisant le glaive, la plume, la foi, le fouet, la torture, la loi, le texte, l'image. »*

Françoise Vergès (2019), *Un féminisme décolonial*, p. 26

**Séville : centre du monde et matrice du pouvoir impérial<sup>2</sup>**



Vue de Séville depuis le sommet de la cathédrale le 28 août 2025. Photo. : © Juan Subirana Mejía.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, Séville n'est plus une ville : c'est une machine impériale. Derrière ses murailles et ses quais grouillants, s'élabore un projet total : contrôler le monde. Avec la création de *la Casa de Contratación* [la Maison du Commerce] (1503) et du Conseil des Indes (1524), Séville devient le cerveau administratif, spirituel et économique d'un empire qui s'étend jusqu'aux montagnes andines.

Mais cette centralisation n'est pas innocente. Elle fonde une idéologie de la domination spatiale, où l'ordre du monde découle de la hiérarchie européenne. Comme l'écrit Walter Mignolo :

« *La lógica de la colonialidad opera en cuatro dominios de la experiencia humana: (1) económico [...] (2) político [...] (3) social [...] y (4) epistémico y subjetivo/personal: control del conocimiento y la subjetividad.* » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 64

[La logique de la colonialité opère dans quatre domaines de l'expérience humaine : (1) économique [...] (2) politique [...] (3) social [...] et (4) épistémique et subjectif/personnel : contrôle du savoir et de la subjectivité.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 64

Dans les couvents et palais sévillans se planifie une guerre géométrique contre les autres mondes. Les cartes deviennent des armes, les plans urbains des instruments de soumission. Le pouvoir monarchique et ecclésiastique s'y confond : conquérir l'espace, c'est conquérir les âmes.

« *Se trata de una colonización de las otras culturas. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario.* » Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 12

[Il s'agit d'une colonisation des autres cultures. Elle consiste en premier lieu en une colonisation de l'imaginaire des dominés. C'est-à-

dire qu'elle agit dans l'intériorité même de cet imaginaire.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 12

Cette colonisation ne s'exerce pas seulement sur les territoires, mais sur les mondes intérieurs. Les peuples andins Quechuas, Aymaras, Uru-Chipayas vivaient depuis des millénaires sur ces terres que l'Espagne s'apprêtait à « inventer ». Ils n'étaient ni sans urbanisme ni sans science : ils connaissaient l'astronomie, le tracé des rivières, les cycles du soleil, et la dimension sacrée des montagnes (*apus*). Leur territoire n'était pas une page blanche, mais une cartographie vivante, faite de relations, de rites et de réciprocités.

Lorsque Séville trace ses plans pour « organiser » le Nouveau Monde, elle ne projette pas seulement un nouvel ordre : elle décrète symboliquement la disparition d'une autre manière d'habiter et de comprendre le monde.

« En los Andes, las montañas fueron consideradas desde tiempos prehispánicos como entidades divinas protectoras, llamadas *apus*. » Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 22

[Dans les Andes, les montagnes furent considérées depuis l'époque préhispanique comme des entités divines protectrices, appelées *apus*.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 22

Ainsi, à travers Séville, ce n'est pas seulement une ville qui se donne à voir, mais le cœur d'un système de domination globale où se combinent architecture, religion, cartographie et pouvoir, pour produire un ordre colonial durable.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sur le rôle de Séville comme centre administratif, épistémique et symbole de l'ordre impérial, voir :

Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2007, p. 64–70 ; Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », in *La colonialidad del saber*, CLACSO, Buenos Aires, 2000 ; Serge Gruzinski, *Les Quatre Parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, La Martinière, Paris, 2004 ;

***La Casa de Contratación [la Maison du Commerce] et le Conseil des Indes : un pouvoir administratif tourné vers la conquête<sup>3</sup>***



La Casa de Contratación [la Maison du Commerce] le 28 août 2025, devenu les Archivos Generales de Indias en 1785. Photo : © Juan SUBIRANA MEJIA.

Créée pour réglementer le commerce et les expéditions, *la Casa de Contratación* [la Maison du Commerce] devient rapidement le ministère de la conquête du monde. Elle forme les navigateurs, collecte les richesses, mais surtout elle impose une vision : celle d'un univers centré sur le trône et la croix. Chaque cargaison d'argent, chaque plan de ville, chaque mission religieuse prolonge cette centralisation du savoir.

Le Conseil des Indes, installé à Madrid mais fonctionnant en étroite relation avec Séville, systématisé cette logique de contrôle spatial. Il légifère sur la manière de fonder les villes, d'organiser les rues, de hiérarchiser les espaces et

---

Enrique Dussel, 1492 : *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Nueva Utopía, Madrid, 1992.

de placer les édifices religieux. Les *Leyes de Indias* [Lois de Indes] (1573), aussi appelées *Ordenanzas de Felipe II* [Ordonnances de Philippe II], imposent un plan urbain en damier, avec des rues rectilignes et orthogonales, une place centrale (*plaza mayor*) comme cœur politique et symbolique de la ville, et l'église principale installée selon une orientation religieuse précise, tournée vers l'est, conformément au rite catholique.

Cette rationalité spatiale, d'apparence technique, relève en réalité d'un projet cosmologique. Elle abolit la montagne sacrée (apu), elle déplace le soleil, elle inverse le rapport au territoire. La terre cesse d'être un être vivant pour devenir une surface mesurable, quadrillée, exploitable. L'univers andin, circulaire, relationnel et vertical, est remplacé par une géométrie coloniale fondée sur l'alignement, le contrôle et la visibilité.<sup>3</sup>

### **L'arrivée des Espagnols en Amérique : invasion durable et territorialisation forcée<sup>4</sup>**

L'histoire officielle, telle qu'elle est encore largement enseignée dans les manuels scolaires et diffusée dans l'espace public parle encore parfois de « découverte » de l'Amérique. Mais ce terme, forgé du point de vue européen, masque la réalité d'une invasion territoriale et cosmologique. Les Espagnols n'ont pas seulement pris possession de nouvelles terres : ils ont redessiné l'espace selon leurs propres modèles, imposant une géométrie étrangère à des mondes déjà structurés, habités et pensés.<sup>4</sup> Potosí, Lima, Mexico, Quito : toutes ces villes furent retracées au cordeau, projetées comme des calques métropolitains sur des territoires qui possédaient déjà leurs propres géométries, leurs axes symboliques, leurs orientations rituelles. L'espace urbain andin

---

<sup>3</sup> Sur la Casa de Contratación, le Conseil des Indes et la normalisation administrative et urbaine de la colonisation espagnole, voir :

Fernando Mariás, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Imperio español*, Madrid, Taurus, 2011 ;

Richard L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World, 1493–1793*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 23–67 ;

J. H. Elliott, *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America, 1492–1830*, Yale University Press, 2006 ;

<sup>4</sup> Archivo General de Indias (AGI), Sevilla, sección *Consejo de Indias, Leyes de Indias* (1573), Ordenanzas de Felipe II

n'était pas un vide à remplir, mais un tissu de relations, un univers organisé autour de la montagne, du vent, du soleil, des esprits du lieu.



Peinture représentant la rencontre entre Colomb, les explorateurs européens et populations autochtones 1592, vandalisée par des éclaboussures de peinture rouge par Deux militants de Futuro Vegetal au Musée naval de Madrid le 10 octobre 2025. Photo : © EFE/Gaspar Ruiz-canela RTVE.es/Agencia

Le vandalisme de cette peinture emblématique révèle à quel point la « découverte » est devenue un mythe insoutenable. La projection d'une gloire civilisatrice masque encore aujourd’hui l’effacement physique et symbolique de peuples entiers. L’acte militant ne cherche pas à détruire l’œuvre, mais à en dévoiler la violence constitutive, souvent naturalisée par les récits européens.

À Potosí, cette violence s’incarne de manière encore plus explicite. Les Quechuas, héritiers du Tawantinsuyu, avaient construit un empire d'équilibres :

- un réseau sophistiqué de routes (Qhapaq Ñan),
- des terrasses agricoles adaptées à chaque microclimat,
- des temples solaires orientés avec précision,
- des systèmes hydrauliques intégrés au paysage.



© UNESCO – Qhapaq Ñan, Andean Road System. *“Le Qhapaq Ñan, ou Système de routes andines, constitue un réseau monumental de plus de 30 000 km reliant les principaux centres du Tawantinsuyu. Construit sur plusieurs siècles, il témoigne de l’ingénierie inca, de sa maîtrise des reliefs andins et de son organisation politique, économique et rituelle à l’échelle d’un empire.”*

Source : UNESCO World Heritage Centre.

Leur urbanisme n’était pas celui de la ligne droite, mais celui du lien ; non celui de la conquête, mais de la coexistence. Dans cette logique, la ville s’accordait avec le vivant, la montagne était un être, et l’espace n’était pas une surface à dominer, mais un organisme avec lequel dialoguer.

L’arrivée des Espagnols rompt cet équilibre. Ils imposent un quadrillage qui efface les anciennes logiques. Là où les Quechuas voyaient une entité sacrée, les colonisateurs voient une ressource ; là où existait un cosmos, ils tracent une carte. C’est toute une vision du monde qui est écrasée par l’ordonnancement colonial : la territorialisation devient une manière de renverser l’ordre cosmique andin pour installer celui de l’Empire.

Ainsi, ce que le langage de la « découverte » continue de célébrer, les pratiques militantes et les recherches décoloniales le révèlent aujourd’hui pour ce qu’il fut réellement : un projet d’occupation durable, de réécriture violente de l’espace et d’erosion de systèmes de pensée millénaires. La colonisation espagnole a donc consisté à *refaire le monde à son image*. Et c’est à Séville que cette image a été pensée, dessinée, codifiée.<sup>4</sup>

### **Urbanisme imposé : plans royaux standardisés, effacement des logiques autochtones (la géométrie contre le cosmos)<sup>5</sup>**

Le plan en damier, la *traza ortogonal*, devient l’arme silencieuse de la colonisation. Ce dispositif transforme la ville en grille de surveillance : chaque angle droit permet de voir, de contrôler, d’ordonner. La rationalité européenne s’impose là où régnait une logique cyclique et symbolique.

Les Leyes de Indias [Lois de Indes] viennent formaliser cette logique en réglementant l’orientation des rues, la position des places, l’emplacement des églises et des bâtiments administratifs. Le quadrillage urbain instaure ainsi une hiérarchie spatiale et sociale : au centre, le pouvoir politique et religieux colonial ; en périphérie, les populations indigènes, esclavisées et subalternisées. Cet ordonnancement ne relève pas seulement de l’organisation urbaine, mais bien d’un projet de domination territoriale, économique et symbolique.

---

<sup>4</sup> Sur la critique du terme “découverte” et l’interprétation de la conquête comme invasion :

Enrique Dussel, 1492 : *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Nueva Utopía, Madrid, 1992.

Sur la destruction et la reconfiguration des territoires indigènes par la colonisation espagnole :

Serge Gruzinski, *La colonisation de l’imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol (XVIe–XVIIe siècle)*, Gallimard, Paris, 1988.

<sup>5</sup> Sur les systèmes spatiaux, rituels et territoriaux andins avant la colonisation :

R. Tom Zuidema, *The Ceque System of Cuzco*, Brill, Leiden, 1964.

Sur le Tawantinsuyu, son organisation territoriale et sa cosmologie :

María Rostworowski, *Historia del Tahuantinsuyo*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1988.

PLANO de la nueva Canería fabricada en POTOSÍ de  
orden del Ex<sup>co</sup> S<sup>r</sup> Vizcarra a Manuel Amat por d<sup>r</sup> S<sup>r</sup> Superintend<sup>r</sup> de Casas de Hacienda, D. Pedro de Cag<sup>e</sup>, para que con sujeción se provista la recién Casas de las Aguas  
luminosas, y restantes que carecía.

### Medidas de la Cañería.

Desde la Acciúna de S. Juan h' la pu' don ay.	52
Desde la primera hora hasta la segunda ay.	71
Desde la tercera h' la cuarta.	48
Desde la tercera hora la quarta.	16
Desde la quarta hasta la quinta.	55
Desde la quinta hasta la sexta.	85
Desde la sexta hasta la sesta.	100

### Bamboo

De la segunda vez a la Pla de Sant Martí ay  
De la quinta dia Pla de la Misericòrdia.  
De la sexta dia Llega de nou dels Béthlehemes,  
Pois 7 torna a torna cada vesra.

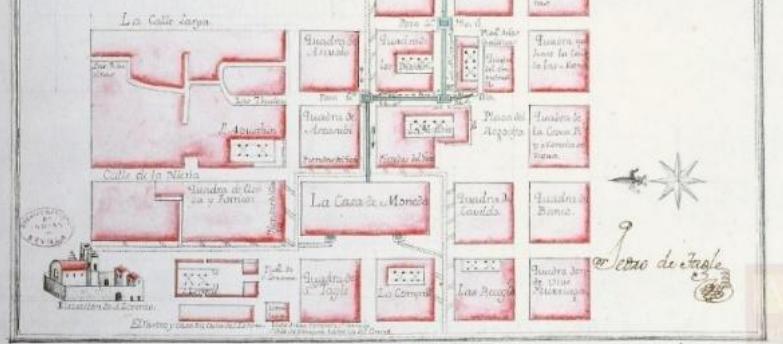
Total 1144

Vista della Cañeria Cortada

Si ando una hora  
Aldea tiene 3000 habitantes.  
El Municipio de Col y Ladrillo.  
Al noreste de la Cuenca de la Laguna de Bradip.  
Los Municipios que la rodean es Bradip, Ladrillo, Col, y Piedra.  
El Río Bradip que desemboca en el Río Piedra, Labrador.  
El Río Bradip que desemboca en el Río Piedra, Labrador.  
que entra más de una cima de Sierra, para  
que entra en la Colle.  
El río de la Colle se quiebra de alto, y una  
corriente se ancho.

### Las líneas de puntos dom. a saber:

Por Recorriendo el Conduero principal por donde corren las aguas ocultas.  
Sigue Diagonalmente las Tablas que salen de los Caños a unirlos con el Conduero para dar salida a dichas Aguas.



© Archivo General de Indias (AGI). Mapas y Planos, MP-Potosí, « *Plano de la nueva cañería fabricada en Potosí* [Plan du nouveau pipeline fabriqué à Potosí], *siglo XVIII*. Sevilla: Document iconographique extrait de la base de données PARES (*Portal de Archivos Españoles*) [Portail des archives espagnoles], ministère de la Culture d'Espagne. »

C'est précisément cette articulation entre évangélisation, violence et appropriation matérielle que résume Eduardo Galeano lorsqu'il écrit :

« *La epopeya de los españoles y los portugueses en América combino la propagación de la fe cristiana con la usurpación y el saqueo de las riquezas nativas.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 30

[L'épopée des Espagnols et des Portugais en Amérique combina la propagation de la foi chrétienne avec l'usurpation et le pillage des richesses indigènes.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique Latine] p. 30

Dans cette perspective, le plan en damier apparaît comme un outil spatial de cette « épopée » coloniale : un instrument permettant d'organiser simultanément l'exploitation économique, la domination religieuse et le contrôle social. Il ne s'agit donc pas d'une simple mise en ordre, mais d'un mécanisme de dépossession territoriale et culturelle.

À Potosí, ce modèle est appliqué avec une grande rigueur. *La Plaza 10 de Noviembre* [Place centrale] reprend le schéma des places andalouses ; *la Casa de la Moneda* [Maison de la Monnaie] s'inscrit dans la continuité institutionnelle de *la Casa de Contratación* [Maison du Commerce] ; et la multiplication des églises participe à la christianisation spatiale de la ville. La ville andine, fondée sur des parcours rituels, des seuils et une cosmologie territoriale, est remplacée par une ville orientée vers le regard colonial : une ville pensée pour être vue, contrôlée et intégrée à l'ordre impérial.<sup>5</sup>



Vue générale de Potosí. Huile sur toile de Gaspar Miguel de Berrio, XVIII<sup>e</sup> siècle. Musée National, Sucre. Document iconographique extrait de : « © Guía de Arquitectura de Potosí. Bolivia » - « An Architectural Guide, Séville, 2005. » [Guide d'Architecture de Potosí]<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Sur l'urbanisme colonial en damier et la planification impériale : Angel Rama, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.

Sur les formes urbaines et spatiales précoloniales andines :

Jorge Enrique Hardoy, *Urban Planning in Pre-Columbian America*, George Braziller, New York, 1964.

Sur la production de l'espace comme outil de domination :

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.

Sur la ville coloniale comme structure idéologique en Amérique latine :

José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.

Sur Potosí dans une approche socio-urbaine et économique globale :

Kris Lane, *Potosí: The Silver City That Changed the World*, University of California Press, Berkeley, 2019.

**Architecture, pouvoir et mise en scène.** <sup>6</sup> L'architecture n'est pas ici un simple décor : elle est le langage même de la conquête. Chaque église, chaque palais est un acte politique. En construisant des cathédrales sur les ruines des temples andins, les Espagnols affirment la victoire du christianisme et la disparition du monde ancien. La pierre devient un outil d'effacement, un moyen d'inscrire la domination dans le paysage.



Une rue du centre-ville de Séville, 29 août 2025. Photographie : © Juan Subirana Mejia.

Le baroque andalou, triomphant à Séville, se diffuse ainsi comme une véritable signature impériale : façades surchargées d'ornements, retables dorés, clochers monumentaux. Ces formes ne sont pas importées en Amérique par hasard. Elles participent d'un projet de mise en scène du pouvoir : impressionner, séduire, écraser symboliquement, et rendre la domination désirable ou naturelle.

Dans ce sens, l'esthétique coloniale

fonctionne comme un dispositif politique : la beauté architecturale n'est pas innocente, elle est une stratégie de persuasion, de légitimation et de conversion. L'architecture coloniale est donc indissociable d'une pédagogie de la domination. Elle produit du spectacle, fabrique de la croyance et transforme l'ordre colonial en évidence visible. C'est précisément ce processus de naturalisation d'un modèle culturel européen comme norme universelle qu'analyse Aníbal Quijano lorsqu'il affirme :

« *La cultura europea pasó a ser un modelo cultural universal.* » *Aníbal Quijano (1992), Colonialidad y modernidad/racionalidad, p. 13*

[La culture européenne est devenue un modèle culturel universel.]  
Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 13

Dans cette perspective, l'architecture coloniale ne se limite pas à un style : elle devient l'un des vecteurs concrets de cette universalisation forcée. Les formes urbaines et monumentales européennes ne sont pas seulement exportées, elles sont imposées comme norme, comme idéal, comme horizon culturel unique. Ainsi, Séville n'est pas uniquement le point de départ géographique de la colonisation espagnole : elle en constitue la matrice symbolique. Dans ses rues, ses palais, ses édifices religieux et ses institutions, se met en place un modèle d'ordre total esthétique, politique et religieux destiné à s'étendre sur l'ensemble du continent américain. Les plans produits par *la Casa de Contratación* [la Maison du Commerce] traversent l'Atlantique comme des armes silencieuses, imposant une géométrie impériale là où existaient d'autres logiques spatiales, sociales et cosmiques.

En transformant la pierre en dogme et la ville en hiérarchie, l'Espagne invente une forme de domination nouvelle : celle du pouvoir par la forme. C'est précisément cette logique celle d'un contrôle esthétique et spatial du territoire que le prochain chapitre analysera à travers le cas de Potosí, miroir colonial et laboratoire d'une esthétique de la soumission.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sur l'architecture comme langage du pouvoir et dispositif politique :  
Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

Sur l'esthétique baroque comme instrument de domination et de persuasion :  
Germán Téllez, *Arquitectura colonial en América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1990.

Sur la fonction idéologique de l'architecture coloniale et religieuse :  
Fernando Mariñas, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Imperio español*, Taurus, Madrid, 2011.

Sur l'imposition d'un modèle culturel européen par les formes architecturales :  
Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Mexico, 1990.

Sur la dimension spectaculaire et théâtrale du baroque ibérique :  
Christine Buci-Glucksman, *La folie du voir: De l'esthétique baroque*, Galilée, Paris, 1986.

## CHAPITRE 2. POTOSÍ, MIROIR COLONIAL ET EFFACEMENT DES MONDES AMERINDIENS

« *En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos. La espada y la cruz marchaban juntas en la conquista y en el despojo colonial.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p.38

[À Potosí, l'argent a élevé des temples et des palais, des monastères et des maisons de jeu. L'épée et la croix marchaient ensemble dans la conquête et le pillage colonial.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique Latine] p. 38

### Une ville « copié-collé » de Séville<sup>7</sup>

Potosí naît officiellement en 1545, après la découverte du Cerro Rico [La Montagne Riche], mais sa fondation ne relève pas d'une dynamique locale : elle résulte d'une transposition directe du modèle urbain sévillan. Le plan en damier, la centralité de la Plaza Mayor [Place Centrale] et la coexistence du pouvoir religieux et administratif traduisent l'importation d'un ordre spatial entièrement conçu depuis l'Europe.



L'entrée du vice-roi Mendoza à Potosí. 1716. Musée d'Amérique, Madrid. Document iconographique extrait de : « © Guía de Arquitectura de Potosí. Bolivia » – « An Architectural Guide, Séville, 2005. » [Guide d'Architecture de Potosí]

Cette reproduction repose sur une vision hiérarchisée du monde, où la différence culturelle est pensée comme infériorité, ainsi que le souligne Aníbal Quijano :

« *Para esa percepción europea en formación, las diferencias fueron admitidas ante todo como desigualdades, en el sentido jerárquico.* »  
Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 16

[Pour cette perception européenne en formation, les différences ont été admises avant tout comme des inégalités, au sens hiérarchique.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 16

Potosí n'est donc pas née de la terre andine, mais de la table à dessin impériale. C'est un "copier-coller" de Séville, une duplication où la forme géométrique devient un instrument d'effacement culturel. Le plan urbain n'organise pas seulement l'espace : il impose une vision du monde. Le plan colonial n'est pas un simple transfert technique ; il est la projection d'une cosmologie eurocentrique qui se veut universelle.

Dès ses origines, la ville matérialise la hiérarchie du pouvoir : au centre, la couronne et l'autel ; à la périphérie, les Indigènes et les esclaves. L'espace devient un théâtre social, où la pierre enseigne à chacun sa place. Les Quechuas, premiers habitants de la région, voient leur territoire réécrit sans qu'ils en soient les auteurs : le sol de leurs ancêtres devient le sol de leur soumission.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Sur Potosí comme miroir colonial et ville-mine de l'Empire :  
Enrique Tandeter, *Coercion and Market: Silver Mining in Colonial Potosí*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1993.

Sur la dimension symbolique, religieuse et cosmologique du monde andin face à la colonisation :

Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert, La Paz, 2004.

Sur la fabrication coloniale de l'espace, de l'histoire et du silence :

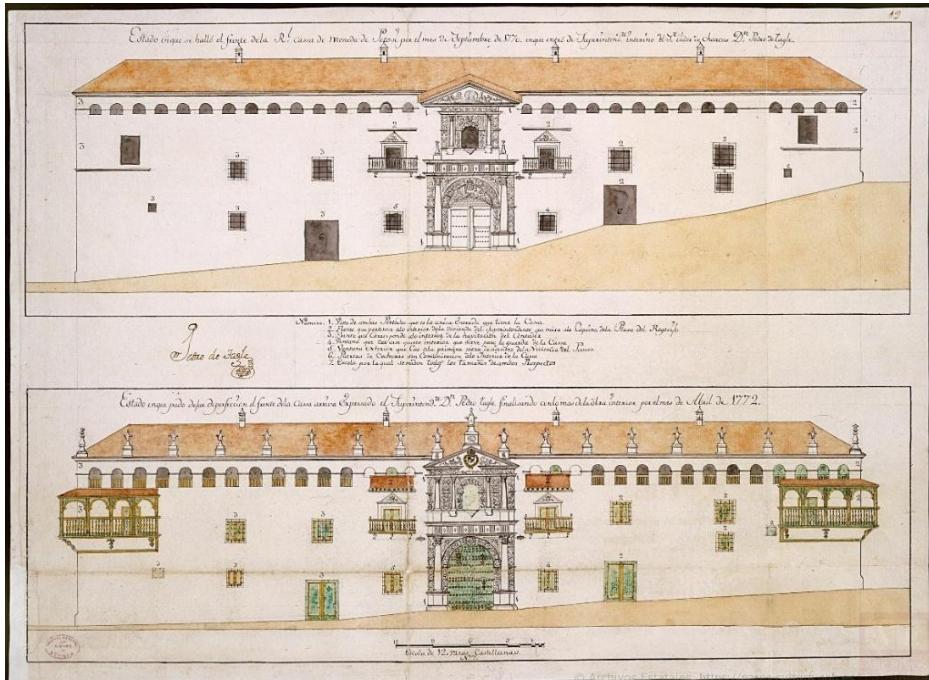
Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.



Plano de la Ciudad de Potosí. Escala 7 000 (0,001 por 7°). Reproduction commémorative du 399<sup>e</sup> anniversaire de la Villa Imperial de Potosí, réalisée par le Dr © Juan W. Chacón. Potosí, ca. 1955-1956. Document iconographique. <sup>7</sup>

### L'urbanisme et Architecture comme instrument de pouvoir <sup>8</sup>

Au cœur du dispositif s'impose la *Plaza Mayor* aujourd’hui *Plaza 10 de Noviembre* [Place 10 Novembre] autour de laquelle se dressent la Cathédrale, la *Casa de la Moneda* [La Maison de la Monnaie], le *Cabildo* et les demeures des fonctionnaires royaux. Cette configuration spatiale n'est pas un hasard : elle est la traduction matérielle de la hiérarchie impériale. Le sacré, le politique et l'économique fusionnent dans un même espace de domination.

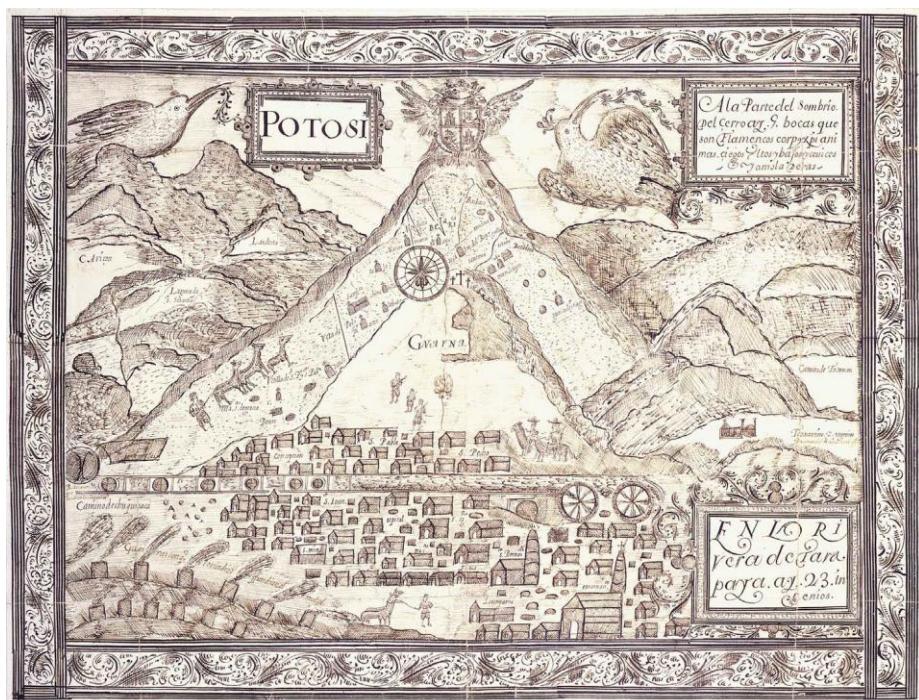


*Façade de la nouvelle Real Casa de Moneda de Potosí : état dans lequel le juge-visitador don Pedro de Tagle trouva l'ouvrage en 1770 (en haut), et état final de la façade en 1772. © Archivo General de Indias, Séville. Document iconographique extrait de la base de données PARES (Portal de Archivos Españoles) [Portail des archives espagnoles], ministère de la Culture d'Espagne. »*

*La Casa de la Moneda* [La Maison de la Monnaie] (1753) condense cette logique. Ses murs aveugles, massifs, presque carcéraux, abritaient la frappe de la monnaie impériale : l'argent arraché à la montagne andine y devenait ornement des palais d'Europe. Les palais vice-royaux et les *casas reales* complètent ce dispositif : hautes façades, patios intérieurs, symétrie parfaite. Tout y exprime le pouvoir. Le baroque y devient une grammaire de l'obéissance : la monumentalité au centre, la misère à la périphérie. C'est précisément cette articulation entre richesse minière, architecture monumentale et domination coloniale qu'évoque Eduardo Galeano lorsqu'il écrit :

« En Potosí la plata levantó templos y palacios, monasterios y garitos, ofreció motivo a la tragedia y a la fiesta. La espada y la cruz marchaban juntas en la conquista y en el despojo colonial. » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 38

[À Potosí, l'argent a élevé des temples et des palais, des monastères et des maisons de jeu. L'épée et la croix marchaient ensemble dans la conquête et le pillage colonial.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 38



Vue générale de Potosí avec le Cerro Rico [« La Montagne Riche »] à l'arrière-plan. Dessin anonyme, XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle. © Archivo del Palacio Real, Patrimonio Nacional, Madrid. Document iconographique extrait de : « Guía de Arquitectura de Potosí. Bolivia » – « An Architectural Guide, Séville, 2005. » [Guide d'Architecture de Potosí]

À la périphérie de ce centre monumental, les Quechuas, assignés à la mita ou relégués aux faubourgs, vivent dans une zone de frontière : entre la poussière des rues périphériques et les galeries suffocantes de la montagne. Là où le centre brille de dorures, de processions et de fêtes religieuses, la périphérie supporte la violence matérielle de l'exploitation.

C'est cette transformation violente des cultures autochtones en populations marginalisées et subalternisées que dénonce Aníbal Quijano lorsqu'il écrit :

*« Entre la represión cultural y el genocidio masivo, llevaron a que las previas altas culturas de América fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas, condenadas a la oralidad. »* Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 13

[Entre la répression culturelle et le génocide massif, ils ont conduit à ce que les grandes cultures antérieures de l'Amérique soient transformées en sous-cultures paysannes illettrées, condamnées à l'oralité.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 13

Cette marginalisation apparaît visuellement dans l'image de la Porte de Cobija, qui encadre le Cerro Rico à distance. Cette photographie de 1928 montre l'accès monumental à la ville, tout en révélant la distance sociale entre le centre urbanisé et la montagne exploitée :



« *The Gate of Cobija at Potosí, Bolivia* », photographie publiée en 1928. Vue ancienne du Cerro Rico [« *La Montagne Riche* »] à travers la porte de Cobija, montrant l'accès monumental et le panorama urbain de Potosí. Photo et Source : © Antique Maps and Prints, « *The Gate of Cobija at Potosí, Bolivia – 1928 Old Vintage Print Picture* ».

Cette porte fonctionne comme un seuil symbolique : elle marque le passage entre la ville coloniale ordonnée et le monde minier, chaotique, dangereux, où s'accumule la mort qui rend possible la splendeur du centre. Ainsi, à Potosí, l'urbanisme et l'architecture ne sont pas de simples formes construites : ils sont des dispositifs de pouvoir, inscrits dans la pierre, qui organisent la domination, la visibilité, et la répartition de la vie et de la mort.<sup>8</sup>

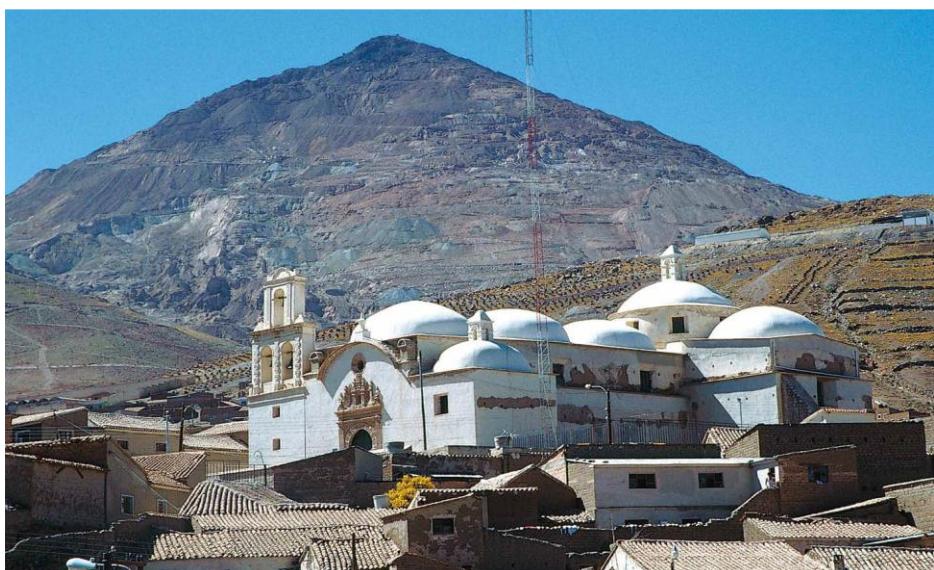
---

<sup>8</sup> Sur Potosí comme ville minière organisée par l'exploitation impériale et la mise en scène du pouvoir :

Enrique Tandeter, *Coercion and Market. Silver Mining in Colonial Potosí*, University of New Mexico Press, 1993.

## Saturation religieuse : une topographie du sacré<sup>9</sup>

Comme Séville, Potosí se caractérise par une densité extrême de bâtiments religieux. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la ville compte plus de quarante églises et couvents pour environ 160 000 habitants. Chaque quartier, chaque corps de métiers, chaque confrérie possède son propre temple. Cette prolifération n'est pas seulement spirituelle : elle relève d'un projet de contrôle moral et symbolique.



Église de San Benito à Potosí. Photographie contemporaine. Document iconographique extrait de : « © *Guía de Arquitectura de Potosí. Bolivia* » – « *An Architectural Guide*, Séville, 2005. » [Guide d'Architecture de Potosí]

<sup>8</sup> Sur l'architecture coloniale comme dispositif de domination visuelle et politique dans l'espace urbain :

Richard L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World, 1493–1793*, Yale University Press, 2000.

<sup>9</sup> Sur la dimension mémorielle et idéologique du monument colonial dans la production du récit historique :

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.

La saturation religieuse relève d'une stratégie coloniale : occuper le territoire pour empêcher la résurgence des cultes préhispaniques. Les églises sont construites sur les anciens lieux sacrés andins ; les huacas sont détruites, intégrées ou rebaptisées. Les montagnes sacrées deviennent des monts de la Vierge, les divinités locales sont recouvertes par des figures chrétiennes. La domination ne supprime pas le sacré indigène : elle tente de le reformater. Cette ambiguïté apparaît dans le destin même de ces édifices, comme le souligne Eduardo Galeano :

*« Estas iglesias desvalijadas, cerradas ya en su mayoría, se están viniendo abajo, aplastadas por los años. Constituyen todavía, aunque hayan sido saqueadas, formidables tesoros en pie de un arte colonial que funde y enciende todos los estilos. »* Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 53

[Ces églises pillées, aujourd’hui en grande partie fermées, s’effondrent sous le poids des années. Elles constituent pourtant encore, bien que dépouillées, de formidables trésors debout d’un art colonial qui mélange et embrase tous les styles.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l’Amérique Latine] p. 53

Cette esthétique hybride traduit un paradoxe : la religion sert la domination, mais elle devient aussi un espace de résistance silencieuse. Dans les retables et sculptures, les artisans indigènes glissent des signes discrets : pumas, motifs solaires, visages andins sous des traits d’anges.

Cette tension est visible dans la peinture de Gaspar Miguel de Berrio, qui montre à la fois le centre colonial monumental et le quartier indigène de Santiago : deux espaces, deux mondes, deux niveaux symboliques dans une même ville.<sup>9</sup>



Deux détails urbains de Potosí : à gauche, le centre-ville avec l'église Mayor et la place Mayor ou place du Regocijo ; à droite, le quartier et la paroisse indigène de Santiago. Huile sur toile de Gaspar Miguel de Berrio, XVIII<sup>e</sup> siècle. Musée National, Sucre. Document iconographique extrait de : « © Guía de Arquitectura de Potosí. Bolivia » – « An Architectural Guide, Séville, 2005. » [Guide d'Architecture de Potosí]<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Sur la saturation religieuse et la christianisation de l'espace andin : Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Imperio español*, Madrid, Taurus, 2011.

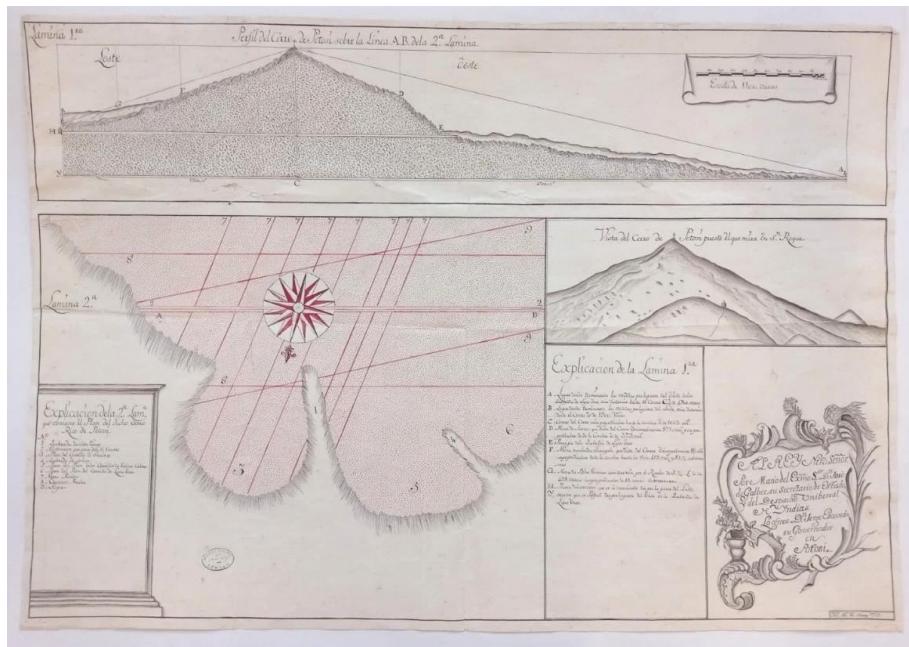
Sur la transformation des huacas et la superposition du sacré chrétien sur le sacré indigène :

Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Une réflexion sur les pratiques décoloniales*, La Paz, Tinta Limón, 2010.

Sur l'esthétique coloniale comme instrument de domination symbolique et de métissage forcé :

Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*, Santiago, Cuarto Propio, 1989.

## Le Cerro Rico [« La Montagne Riche »] : l'argent et la mort<sup>10</sup>



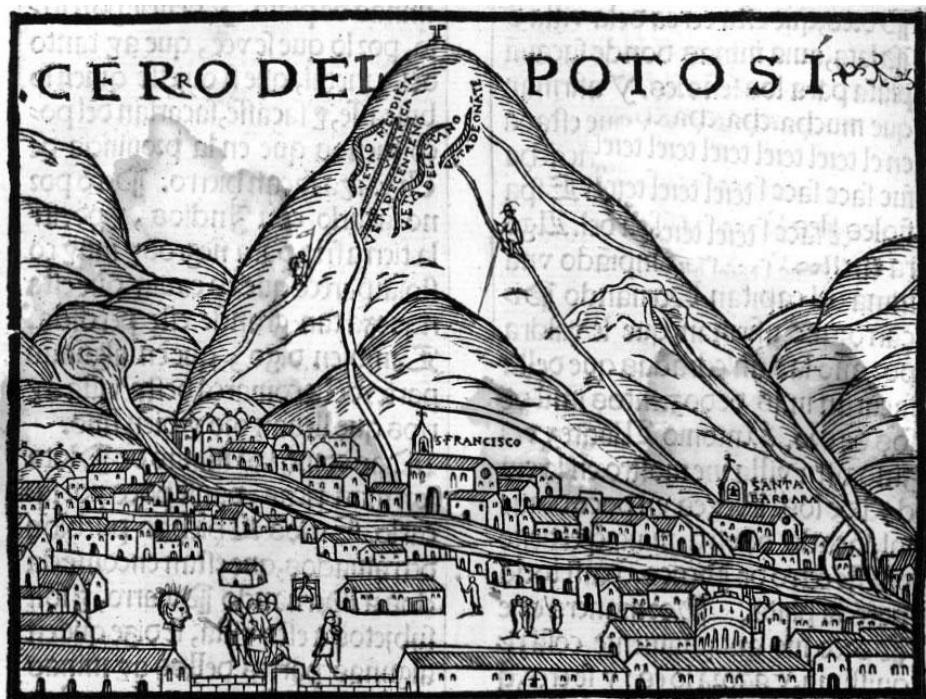
Plan ancien du *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] de Potosí (1778). Photographie réalisée par Juan Subirana Mejía aux © Archives générales de Indias, Séville, le 28 aout 2025

Dominant l'horizon de Potosí, le Cerro Rico [La Montagne Riche] rappelle que toute la richesse et toute la monumentalité de la ville reposent sur une montagne d'exploitation. Visible depuis chaque rue, il structure autant le paysage que l'imaginaire colonial.

Entre 1545 et 1800, des millions d'indigènes et d'esclaves africains sont contraints d'y travailler sous le régime de la mita [Mine], transformant la montagne sacrée en machine extractive. Cette transformation d'un lieu sacré en réservoir de richesse pour l'Europe est analysée par Eduardo Galeano :

« Los metales no servían para comerciar sino para adorar a los dioses. Convertidas en lingotes, las vísceras del cerro rico alimentaron sustancialmente el desarrollo de Europa. » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 39

[Les métaux ne servaient pas au commerce mais au culte des dieux. Transformées en lingots, les entrailles du *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] alimentèrent de manière décisive le développement de l'Europe.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 39



Premier gravure du Cerro de Potosí, réalisée par Pedro Cieza de León, 1553.  
Photographie et Source : © Wikimedia Commons, « Fichier:Capitulo-CIX.jpg »

L'argent du Cerro Rico [« *La Montagne Riche* »] enrichit Madrid et surtout Séville, par où transite le métal destiné à l'Europe. Les palais, les cathédrales et le faste andalou doivent être compris comme l'envers direct de la souffrance potosine. À ce sujet, Galeano écrit :

« *Potosí, Bolivia: «La ciudad que más ha dado al mundo y menos tiene».* Esta ciudad, condenada a la nostalgia, atormentada por la pobreza y el frío, sigue siendo una herida abierta del sistema colonial en América: una acusación. («*Colonialismo: El descenso de Potosí a los infiernos, antigua capital de la Nueva...*»). El mundo debería empezar por pedirle disculpas. (*Ibid.*, 51)

[Potosí, Bolivie “La ville qui a le plus donné au monde et qui a le moins”. Cette ville, condamnée à la nostalgie, tourmentée par la misère et le froid, demeure une plaie ouverte du système colonial en Amérique : une accusation. (“Colonialisme : la descente aux enfers de Potosi, ex capitale du Nouveau ...”) Le monde devrait commencer par lui présenter ses excuses.] (*Ibid.*, 51)

Face à cet enfer souterrain, les mineurs ont inventé une figure de survie : El Tío, maître du monde souterrain, image du diable et divinité hybride. Tandis que la surface glorifie les saints, les galeries vénèrent El Tío. À la lumière baroque de la ville répond l'obscurité ritualisée de la mine.

Cette dualité s'exprime aussi dans l'image de la Vierge du Cerro, où la montagne est transformée en corps marial. Ce syncrétisme forcé révèle une colonisation du sacré : l'Espagne ne s'impose pas seulement par les armes, mais par l'image. Bertrand Tillier souligne le pouvoir politique des images lorsqu'il écrit : « *Les reproductions photographiées en carte postale, ou miniaturisées, tendent à documenter la statue en légendant l'image, pour rendre la première compréhensible et la seconde consommable à l'unité.* » Bertrand Tillier (2021), La disgrâce des statues, p. 99



La Vierge du Cerro, peinture coloniale andine représentant la Vierge Marie superposée à la montagne de Potosí (Cerro Rico), Altiplano bolivien, XVII<sup>e</sup> siècle (attribution traditionnelle). Source : ©Université des Andes, Historia del Arte, « La Virgen del Cerro: paisaje e imagen sagrada », en ligne sur le site du département d'histoire de l'art (consulté via : [historiadelarte.uniandes.edu.co](http://historiadelarte.uniandes.edu.co)).

Cette image illustre un cas frappant de syncrétisme forcé dans le contexte colonial andin. Dans la cosmovision des peuples indigènes, la montagne en particulier le *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] était un être sacré, une *huaca*, un lieu habité par des forces spirituelles. En y superposant la figure de la Vierge

Marie, la colonisation espagnole ne fait pas simplement un geste décoratif ou dévotionnel : elle inscrit le christianisme directement dans un paysage sacré préexistant. Dans le cas potosien, l'image de la Vierge du Cerro devient à la fois outil d'appropriation coloniale et espace de réinterprétation indigène, comme l'explique Teresa Gisbert :

« *La Virgen del Cerro representa una transposición cristiana de la Pachamama, en donde la montaña sagrada se convierte en cuerpo mariano.* » Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 18

[La Vierge du Cerro représente une transposition chrétienne de la Pachamama, où la montagne sacrée devient un corps marial.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 18

D'un côté, les autorités coloniales utilisent l'image mariale pour remplacer et domestiquer les croyances indigènes, en reconfigurant le sacré selon une logique chrétienne. Il s'agit d'un acte de domination spirituelle, une manière de dire : *le vrai sacré désormais, c'est le nôtre*. De l'autre, certaines interprétations soulignent que les populations andines ont pu réinterpréter cette Vierge comme une continuité de leurs propres croyances, en la voyant non pas comme une négation de la montagne sacrée, mais comme une nouvelle forme de son incarnation. Ainsi, cette image se situe dans une tension entre :

- Provocation coloniale, par l'appropriation d'un lieu sacré indigène,
- Réappropriation indigène, par une lecture locale du symbole chrétien.

Elle montre comment la colonisation ne se joue pas seulement par les armes, mais aussi par les images, les croyances et l'occupation du sacré.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Sur le Cerro Rico, la mine, l'exploitation et l'économie coloniale : Enrique Tandeter, *Coercion and Market: Silver Mining in Colonial Potosí*, University of New Mexico Press, 1993.

## Architecture, urbanisme et effacement du monde andin<sup>11</sup>

« *Los soldados se pusieron a saquear el Templo del Sol: arrojaban al crisol todo el tesoro del templo: las placas que habían cubierto los muros, los árboles forjados, pájaros y otros objetos del jardín.* »  
Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p.37

[Les soldats se mirent à piller le Temple du Soleil : ils jetèrent au creuset tout le trésor du temple : les plaques qui couvraient les murs, les arbres forgés, les oiseaux et d'autres objets du jardin. Eduardo Galeano (1971), *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*, p. 37]

Avant 1545, les Andes centrales disposaient de leur propre urbanisme, fondé sur une relation cosmique au territoire : orientation vers les montagnes sacrées, chemins alignés sur les cycles solaires, villes conçues comme des organismes vivants. La conquête rompt cette continuité. En imposant la trame sévillane, l'ordre colonial remplace les flux par des lignes droites, le sacré terrestre par un sacré vertical, et la terre par la pierre. La géométrie devient une arme.

Cette rupture est visible en creux dans la photographie de Heinz Felix Hirschberg, prise à Tiwanaku lors des célébrations du solstice (années 1950). En montrant une réappropriation rituelle de la Porte du Soleil, image d'un centre cérémonial ancestral, elle témoigne de la persistance d'une cosmologie andine que la colonisation n'a pas totalement détruite.

---

Sur la dimension symbolique de la montagne, du sacré et de la mémoire andine : Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Une réflexion sur les pratiques décoloniales*, La Paz, Tinta Limón, 2010.

Sur les images, le sacré colonial et leur rôle politique (en lien avec la Virgen del Cerro) :

Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Minuit, Paris, 2016.



Tiahuanaco à La Paz, Bolivie | Photographie (1950) d'une ancienne célébration au pied de la Porte du Soleil. Photographie: © Heinz Felix Hirschberg.

Selon l'auteur de l'image, Heinz Felix Hirschberg (1920 - 1976), photographe né à Berlin et installé plus tard à La Paz, en Bolivie, ses travaux documentent des moments clés de la réappropriation spirituelle andine. Bien que sa biographie reste partiellement obscure, ses photographies constituent aujourd'hui un témoignage visuel majeur des pratiques culturelles autochtones dans la Bolivie du XX<sup>e</sup> siècle. Fils d'un père américain et d'une mère allemande, Hirschberg arrive en Bolivie en 1946 depuis les États-Unis, comme l'indique sa lettre d'immigration. Dans les années 1950, il photographie notamment les rassemblements organisés à Tiwanaku, site sacré et centre cérémoniel ancestral, à l'occasion de la fête du retour du soleil, connue sous le nom de *Willkakuti* en aymara et *Inti Raymi* en quechua. Chaque 21 juin, ces célébrations réunissaient des communautés venues de différentes régions andines, qui retrouvaient dans ce lieu une continuité cosmique et spirituelle rompue par la colonisation.

Pourtant, dans les villes coloniales, cette continuité est méthodiquement attaquée. Les statues de saints, les églises, les croix sur les places publiques prolongent le geste décrit par Galeano : le métal extrait de la Pachamama sert à fabriquer les symboles de sa propre négation. Il ne s'agit pas seulement d'un changement religieux, mais d'un déplacement cosmologique : détourner les peuples de leur ancrage terrestre pour les soumettre à une transcendance importée.

Cette hiérarchisation culturelle est explicitement formulée par Aníbal Quijano :

« *Solo la cultura europea es racional. Las demás no lo son.* » *Aníbal Quijano (1992), Colonialidad y modernidad/racionalidad, p. 16*

[Seule la culture européenne est rationnelle. Les autres ne le sont pas.] *Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 16*

Potosí incarne cette violence symbolique : ce que Séville érige dans la lumière, Potosí le paie dans la poussière. L'urbanisme y contrôle les corps, l'architecture y discipline les esprits, la statue y fige la mémoire du vainqueur.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Sur l'effacement des cosmologies andines et la violence symbolique contre les cultures indigènes :

Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Une réflexion sur les pratiques décoloniales*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.

Sur la destruction des mondes indigènes et la fabrication coloniale du silence : Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.

Sur la colonialité de l'espace, de l'architecture et du regard : Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, 2011.

## CHAPITRE 3. STATUES ET MONUMENTS : ARCHITECTURE DE L'HYPOCRISIE

« *Le monde colonial est un monde compartimenté.* » Frantz Fanon (1961), *Les damnés de la terre*, p.54

### Temples détruits, pyramides diabolisées, arènes perpétuées<sup>12</sup>

Le colonialisme espagnol ne s'est pas contenté d'occuper un territoire : il a cherché à détruire une cosmologie. La ruine des temples précolombiens, des huacas andines et des pyramides mésoaméricaines ne visait pas seulement la religion, mais une manière d'habiter le monde, de concevoir le temps, l'espace et le sacré. Frantz Fanon résume cette logique de dépossession totale :

« *Le colonisateur fabrique le colonisé comme être sans culture, sans passé, sans traditions.* » Frantz Fanon (1961), *Les damnés de la terre*, p. 42

Cette destruction s'inscrit dans un projet religieux et politique global, tel que l'exprime Eduardo Galeano : « *España adquiría realidad como nación alzando espadas cuyas empuñaduras dibujaban el signo de la cruz. La expansión del reino de Castilla ampliaba el reino de Dios sobre la tierra.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 29

[L'Espagne prenait forme comme nation en levant des épées dont les poignées dessinaient le signe de la croix. L'expansion du royaume de Castille élargissait le royaume de Dieu sur la terre.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 29

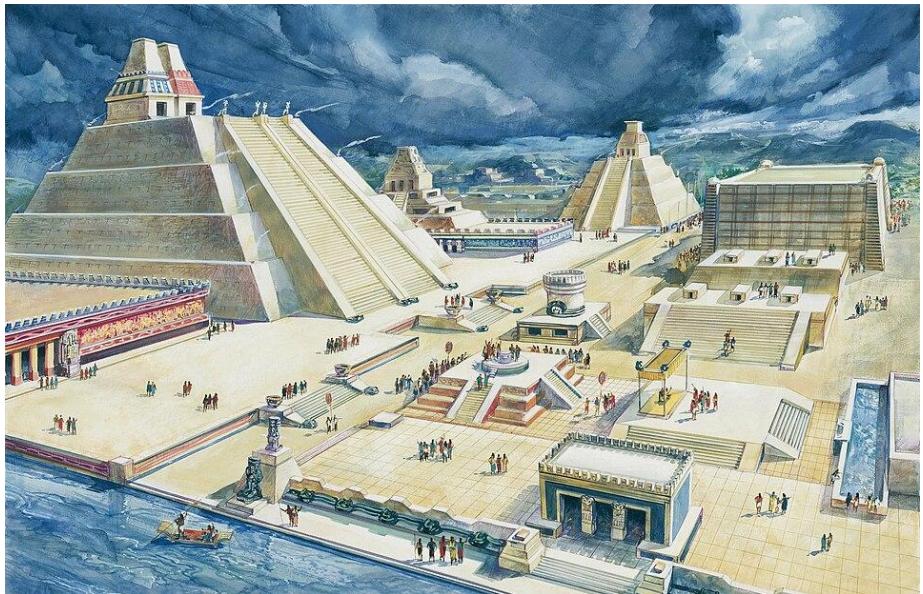
À Mexico, le Templo Mayor est rasé pour édifier la Cathédrale métropolitaine. La domination passe par le sol. Comme l'écrit Galeano : « *Hoy día, en el Zócalo, la inmensa plaza desnuda del centro de la capital de México, la catedral católica se alza sobre las ruinas del templo más importante de Tenochtitlán... Tenochtitlán fue arrasada.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p.38

[Aujourd’hui, sur le Zócalo, l’immense place nue du centre de la capitale mexicaine, la cathédrale catholique s’élève sur les ruines du temple le plus important de Tenochtitlán... Tenochtitlán fut rasée.] Eduardo Galeano (1971) [Les veines ouvertes de l’Amérique latine], p. 37

Les vestiges actuels du Templo Mayor, visibles dans le centre historique de Mexico, montrent physiquement cette superposition : un monde détruit, recouvert, mais non effacé.



« Vestiges du Templo Mayor, cœur cérémoniel de la capitale mexica aztèque, photographiés dans le centre historique de Mexico. » Source : © *El Historiador*, article « El Templo Mayor »



« Illustration du Templo Mayor à México-Tenochtitlan (XVI<sup>e</sup> siècle). Auteur : © Diego de Ribera. (vers 1900). »

À Potosí, la même logique s'observe. Les collines sacrées sont envahies par des églises et des croix. Cette substitution est accompagnée d'un véritable programme visuel, comme l'explique Teresa Gisbert :

« *La iconografía colonial fue un instrumento pedagógico fundamental para la evangelización y la transformación cultural de los pueblos indígenas.* » Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 13

[L'iconographie coloniale fut un instrument pédagogique fondamental pour l'évangélisation et la transformation culturelle des peuples indigènes.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 13

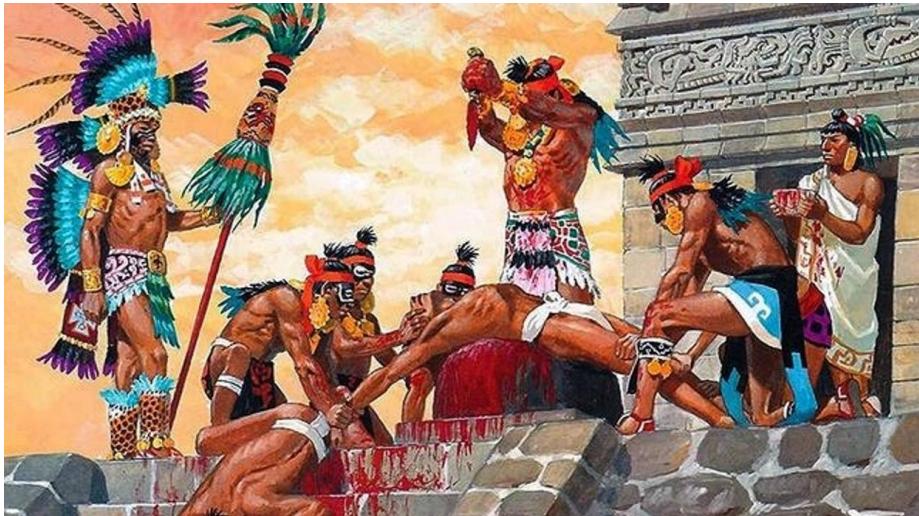


« Sanctuaire de Manquiri, situé dans la région de Potosí (Bolivie) le 12 février 2021, célèbre pour son architecture coloniale. Photographie : © Omar Viscarra Orcko Viscarra

La photographie du sanctuaire de Manquiri illustre cette stratégie : un lieu aujourd’hui présenté comme patrimoine colonial, mais construit sur l’effacement d’un sacré antérieur. Chaque destruction entraîne une substitution :

- Aux temples solaires succèdent les églises,
- Aux huacas les statues des saints,
- Aux divinités locales les figures chrétiennes.

C'est une véritable « théologie du remplacement » : le monde indigène est recouvert par une scénographie coloniale.



P. Joubert, *El altar azteca de sacrificios que horrorizó a Hernán Cortés y los conquistadores españoles*, illustration publiée dans © ABC, s. d. Image reprise dans l'article : « El altar azteca de sacrificios que horrorizó a Hernán Cortés y los conquistadores españoles » (ABC).

Cette mise en scène est soutenue par une iconographie européenne qui fabrique l'image d'un indigène « barbare », comme dans l'illustration diffusée par la presse espagnole : *P. Joubert, El altar azteca de sacrificios que horrorizó a Hernán Cortés y los conquistadores españoles (ABC)*. Cette image s'inscrit dans une tradition visuelle visant à justifier la conquête, comme le dénonce Galeano :

« *Nos mienten el pasado como nos mienten el presente: enmascaran la realidad.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 341

[Ils nous mentent sur le passé comme ils nous mentent sur le présent : ils masquent la réalité.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 341

Cependant, pour Eduardo Galeano ces représentations étaient en grande partie construites par les chroniqueurs espagnols afin de justifier moralement et politiquement la conquête coloniale.

En exagérant ou en déformant certaines pratiques rituelles, les conquistadors ont pu légitimer la violence de l'invasion, les massacres et la destruction des civilisations amérindiennes au nom de la « christianisation » et de la « civilisation ».

Aujourd'hui encore, cette question reste un sujet de débat historiographique important : si des sacrifices rituels ont bien existé dans certaines sociétés mésoaméricaines, leur interprétation, leur fréquence et leur signification ont été largement déformées par le regard colonial.

Il est également intéressant de noter une dimension d'ironie historique : alors que les chroniqueurs espagnols dénonçaient le « sang » des sacrifices indigènes, l'Espagne a continué jusqu'à aujourd'hui des pratiques violentes comme la corrida, où des animaux sont mis à mort publiquement dans un cadre ritualisé.

Ce contraste révèle une certaine hypocrisie historique dans la construction du discours colonial : la violence est condamnée quand elle est « ailleurs », mais normalisée ou glorifiée quand elle appartient à sa propre culture.

Ainsi, cette image ne doit pas être lue comme une simple reconstitution historique, mais comme un objet de propagande coloniale, dont il faut interroger le contexte de production et les intentions idéologiques.



Une corrida à Colmenar Viejo, au nord de Madrid, le 31 août 2025. Il s'agit d'une tradition controversée de la culture espagnole, perpétuée depuis des siècles. Photographies : © Juan Subirana Mejia

Mais cette prétendue « purification » du monde indigène n'était en réalité qu'une hypocrisie monumentale. Car pendant que les colonisateurs condamnaient les sacrifices humains précolombiens comme signes de sauvagerie, ils maintenaient et exportaient eux-mêmes un culte du sang : la corrida, importée dans le Nouveau Monde dès le XVI<sup>e</sup> siècle, élevée au rang de tradition nationale, puis défendue au nom du patrimoine.

La violence indigène était diabolisée ; la leur était esthétisée. L'une devait disparaître ; l'autre devait se perpétuer. C'est dans cette asymétrie que se révèle

l'architecture de l'hypocrisie coloniale : un système où le colon détruit les rituels de l'autre tout en sacralisant les siens, où l'on efface une culture tout en imposant ses propres mises en scène sanglantes comme norme civilisée.<sup>12</sup>

## L'effacement total de l'architecture indigène<sup>13</sup>

« *Le colonialisme nie tout passé aux peuples conquis.* » Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, p. 42–43. Ce qui fut détruit n'est donc pas seulement matériel, mais symbolique.

L'urbanisme colonial a fonctionné comme une véritable machine d'effacement. Les architectures précolombiennes ne furent pas seulement démolies : leurs savoir-faire, leurs matériaux, leurs proportions et leurs conceptions spatiales furent rabaisés au rang de superstition. Les colons n'ont pas seulement imposé leur pierre : ils ont imposé leur regard. Le plan rectilinéaire, la symétrie et la hiérarchie spatiale européennes ont remplacé une architecture fondée sur la circularité, le lien au climat et l'équilibre cosmique.

Cette violence devient lisible à travers les photographies des habitations chipayas, peuple andin dont l'architecture traditionnelle repose sur des formes circulaires en adobe et des toits de chaume, adaptées aux conditions extrêmes de l'Altiplano.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Sur la destruction symbolique et le remplacement des mondes indigènes : Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Maspero, Paris, 1961.

Sur la colonialité du regard, de l'image et des monuments : Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, 2011.

<sup>13</sup> Sur les statues, la domination visuelle et l'espace public : Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.



*Résidents de Chipaya devant une habitation traditionnelle.* Photographie de © Carl Theodor Troll, 3 janvier 1927. Collections d'Art de l'État de Dresde, Musée d'Ethnologie de Dresde. Image consultée sur la page de Facebook : Un Nostalgico Viaje Al Pasado le 05/09/2025.



*Habitat traditionnel du peuple Chipaya*, caractérisé par des constructions circulaires ou coniques en adobe et toits de chaume, situées dans la région de l'Oruro (Bolivie). Photographie publiée dans © El Diario, article « *Arquitectura chipaya, un legado fantástico* », 25 juin 2018.

Ces formes témoignent d'une architecture du lien : lien au sol, au climat, aux cycles naturels. L'imposition des matériaux européens (brique cuite, voûtes, géométrie orthogonale) a bouleversé cette logique, au nom d'une supposée supériorité technique et culturelle. Cette hiérarchisation s'inscrit dans ce qu'Aníbal Quijano nomme la *colonialité du pouvoir*, où l'Europe devient la mesure du monde et où les autres formes de savoir sont subordonnées. Cette domination matérielle et symbolique rejoue l'analyse d'Eduardo Galeano :

« *La expropiación de los indígenas usurpación de sus tierras y de su fuerza de trabajo ha resultado y resulta simétrica al desprecio racial. Esa identidad triturada es la única que persiste.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 72

[L'expropriation des indigènes usurpation de leurs terres et de leur force de travail a été et reste symétrique au mépris racial. Cette identité broyée est la seule qui persiste.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine], p. 72

Le remplacement fut donc aussi esthétique : aux lignes courbes et symboliques de l'architecture andine se substituent la rigidité géométrique et la verticalité chrétienne. Une architecture intégrée à la nature est remplacée par une architecture de domination.

Pourtant, cet effacement n'a jamais été total. Les maisons chipayas, encore debout, témoignent d'une résilience spatiale : une mémoire constructive qui résiste à l'uniformisation coloniale. Elles rappellent que décoloniser l'espace, ce n'est pas seulement restaurer des bâtiments, mais réapprendre à habiter autrement.

Ainsi, la colonisation de l'espace fut aussi une colonisation de la mémoire : effacer les formes pour effacer la possibilité même d'un autre monde.<sup>13</sup>

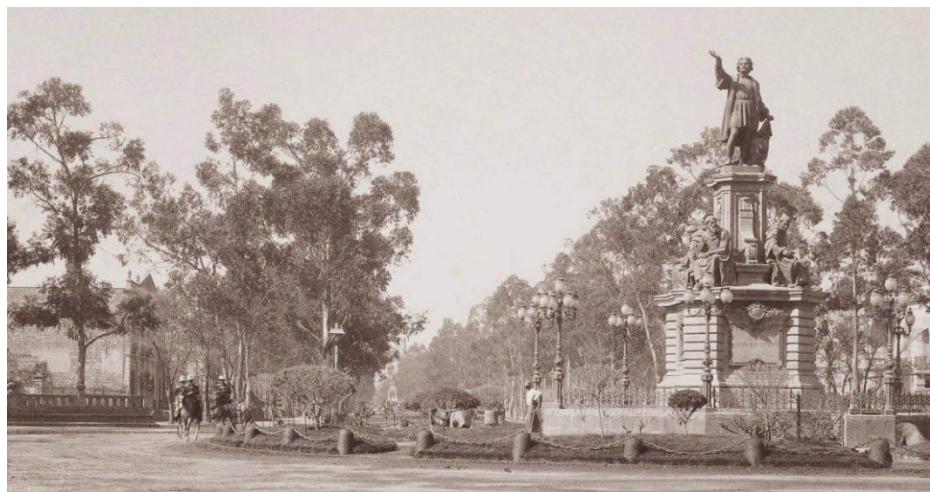
---

<sup>13</sup> Sur l'effacement des savoirs architecturaux autochtones andins : Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert, La Paz, 2004.

## Les statues coloniales comme « nouveaux colons »<sup>14</sup>

« *Monde de statues : la statue du général qui a fait la conquête, la statue de l'ingénieur qui a construit le pont. Monde sûr de lui, écrasant de ses pierres les échines écorchées par le fouet.* » Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (1961), p.54

Une fois la conquête militaire assurée, le pouvoir colonial cherche à incarner sa présence dans la durée. Les places se remplissent de figures de saints, de rois et de conquistadors : les statues deviennent des colons de pierre. Elles imposent visuellement ce que les armes ont imposé par la force : une occupation du regard.



Monument à Christophe Colomb, créé par l'artiste © Charles Cordier en 1877 dans la ville de Mexico. Source : © Traces de France, [tracesdefrance.fr](http://tracesdefrance.fr)

---

Sur la colonialité appliquée à l'espace, au savoir et à l'architecture :

Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2007.

Sur la fabrication du silence et l'invisibilisation des cultures non européennes :

Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.

Le monument à Christophe Colomb, réalisé par Charles Cordier en 1877 à Mexico, en est une illustration claire. Dressé sur un socle monumental et entouré d'allégories féminines représentant la civilisation européenne, il ne célèbre pas seulement une figure historique : il naturalise la domination coloniale après même la fin formelle de l'Empire espagnol. Dans ce dispositif, comme l'explique Walter Mignolo :

« *América Latina fue ubicada en Occidente y en la periferia al mismo tiempo.* » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 8

[L'Amérique latine a été placée en Occident tout en étant reléguée en périphérie.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 8

Les statues religieuses remplacent les idoles indigènes, les statues royales remplacent les symboles communautaires, les conquistadors remplacent les héros locaux. Chaque sculpture agit comme un manifeste spatial de la victoire européenne, participant à la construction d'un monde où l'histoire est racontée depuis le point de vue du vainqueur. Mignolo souligne que même la notion d'« Amérique latine » est une construction coloniale :

« “*América Latina*” no es una entidad objetiva sino un proyecto político ideado por europeos de origen latino. » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 75

[ L'Amérique latine » n'est pas une entité objective mais un projet politique conçu par des Européens d'origine latine.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 75

Les nouvelles statues elles agissent comme des « nouveaux colons » : elles s'installent, ils s'imposent, elles persistent. Elles fixent l'espace public dans une narration unique, où la grandeur impériale devient la norme et où les peuples autochtones disparaissent du paysage symbolique. La statue coloniale n'est donc pas un simple objet d'art : c'est un outil de pouvoir, un prolongement esthétique de la conquête.

Dans les villes coloniales, la statue devient le point de fixation du pouvoir. Placée au centre de la Plaza Mayor, elle définit la hiérarchie de la société. Autour d'elle s'organisent les processions, les marchés, les cérémonies : elle est à la fois le témoin et le garant de l'ordre colonial, comme Bertrand Tillier dis : *Le 19e siècle connaît un développement exponentiel de l'érection de statues publiques. Elles « sont l'objet de multiples pratiques visant à les inscrire nettement et durablement dans l'espace social et, à travers lui, dans les mentalités individuelles et collectives »* (p. 69). Et *Le premier de ces « usages sociaux est la souscription : faire œuvre commune »*. Ensuite vient *l'inauguration et son cérémonial : discours, dévoilement ; « un autre usage et une autre voie, par laquelle les citoyens s'attachent à ce monument public »* La disgrâce des Statues (p. 72). Ces statues ont survécu à la décolonisation politique, mais non à la décolonisation du regard. Aujourd'hui encore, les villes d'Amérique latine sont traversées par ce paradoxe : les rues portent les noms des colonisateurs, les places exhibent leurs visages, et les musées racontent leur gloire. Les statues coloniales ne sont pas de simples objets d'art : ce sont des structures de pouvoir pétrifiées. Cette “*pétrification du pouvoir*” a fonctionné pendant des siècles comme un instrument de naturalisation : elle transforme la conquête en tradition, la domination en culture.

Mais derrière chaque statue se cache une absence : celle des figures indigènes que l'on n'a jamais représentées. Dans le théâtre colonial de l'espace public, le colonisateur occupe la scène ; le colonisé reste dans l'ombre. Ce déséquilibre mémoriel est le cœur même du débat contemporain sur les monuments : faut-il les conserver, les déplacer, les renverser ? Ces questions, encore brûlantes aujourd'hui à Bogotá, Mexico ou Madrid, trouvent leur origine dans cette architecture de l'hypocrisie : une beauté érigée sur le silence des autres.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Sur les statues coloniales comme instruments de pouvoir symbolique dans l'espace public latino-américain :

Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1989.

Sur la fabrication d'une mémoire coloniale et l'invisibilisation des figures subalternes : Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.

## Une hypocrisie monumentale : célébrer l'oppression sous le nom de patrimoine<sup>15</sup>

Comme le souligne Fanon, « *le colon fait l'histoire et sait qu'il la fait* » Les damnés de la terre (p. 53). Ce qui rend ces monuments si complexes à juger aujourd’hui, c'est qu'ils sont devenus patrimoine. La même société qui autrefois glorifiait le conquistador se demande aujourd’hui que faire de son image. Détruire ces statues reviendrait à nier l'histoire ; les conserver sans critique reviendrait à la répéter.

« Selon ce récit, la décolonisation aurait tout simplement mis un point final au colonialisme. Or [...] les institutions de pouvoir restent structurées par le racisme. » Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (2021), p. 26

Les institutions comme l'UNESCO ou l'ICOMOS parlent de “préservation universelle du patrimoine”, mais omettent de dire que ce patrimoine n'est pas neutre : il est le produit d'une histoire asymétrique. Or, cette relecture est encore trop rare. À Séville comme à Potosí, les statues des rois catholiques trônent encore au centre des places, tandis que les mémoires autochtones restent invisibles. L'hypocrisie coloniale se poursuit ainsi dans la politique patrimoniale : on restaure les pierres du colon, on ignore celles du colonisé.

L'architecture coloniale fut un projet total : détruire, remplacer, incarner. Détruire les temples et les architectures indigènes, remplacer les cosmologies autochtones par des modèles géométriques européens, incarner la victoire dans les statues de saints et de rois. Cette triple opération a transformé le paysage en un instrument de pouvoir durable un pouvoir qui se perpétue encore aujourd’hui à travers le patrimoine et la mémoire officielle.

Mais l'hypocrisie du monument est aussi sa faille. Car ces pierres parlent malgré elles : elles révèlent, dans leur beauté, la violence de leur origine. Derrière chaque église baroque se devine un temple effacé ; derrière chaque statue de saint, une divinité reniée ; derrière chaque place ordonnée, un monde détruit.

J'appelle “architecture de l'hypocrisie” l'ensemble des dispositifs matériels (églises, arènes, statues, places) par lesquels le pouvoir colonial condamne certaines pratiques des peuples colonisés tout en en reproduisant symboliquement d'autres. Cette notion apparaît notamment dans la comparaison entre la destruction des temples indigènes et la perpétuation d'un culte du sang dans les arènes coloniales.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Sur le patrimoine colonial comme outil de légitimation et d'oubli politique : Laurajane Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, London, 2006.

Sur la continuité du colonialisme dans les politiques culturelles et mémorielles contemporaines :

Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La Fabrique, Paris, 2019.

Sur la fabrication d'une mémoire coloniale à travers les monuments et leurs silences : Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.

## **DEUXIEME PARTIE. LE PRESENT : Statues et mémoire conflictuelle**

« *La “memoria” es lo que la dominación imperial/colonial nunca ha logrado conquistar completamente.* » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 72

[La « mémoire » est ce que la domination impériale/coloniale n'est jamais parvenue à conquérir complètement.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 72

### **CHAPITRE 4. LA SACRALISATION COLONIALE ET SES DETOURNEMENTS**

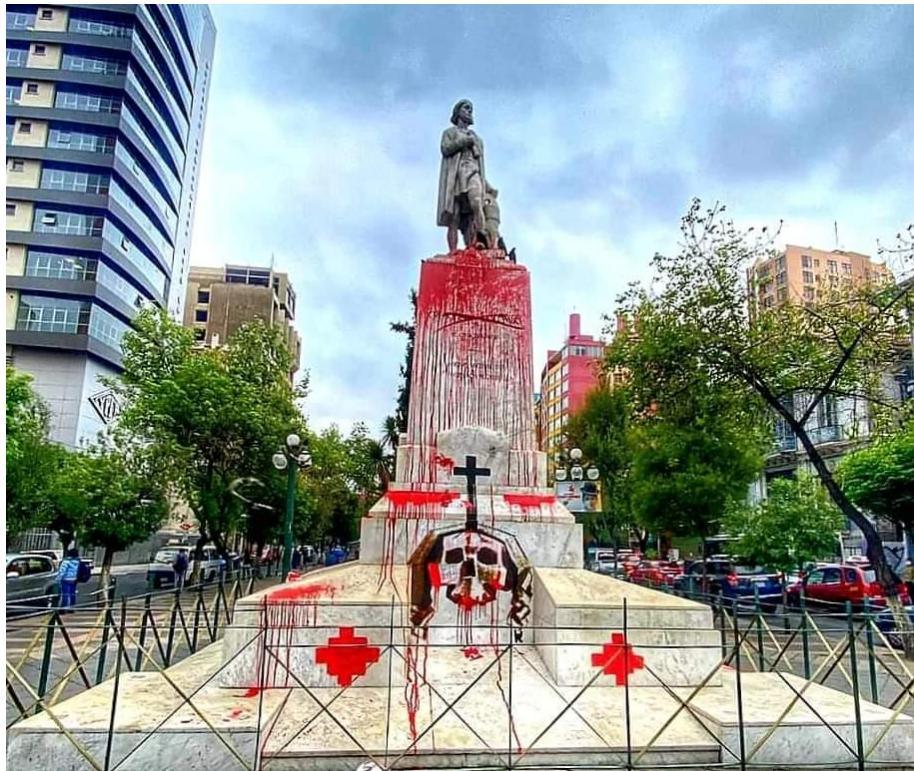
“*The past is viewed as part of the ‘living present’.*” ICCROM (2018), *Sharing Conservation Decisions*, p. 58

[Le passé est perçu comme faisant partie du « présent vivant ».] ICCROM (2018), *[Partager les décisions en matière de conservation]*, p. 58

#### **Statues de Colomb, conquistadors et rois espagnols en Amérique latine : la sacralisation de la conquête<sup>16</sup>**

*Même si, apparemment, elle peut sembler être la manifestation spontanée d'un engouement citoyen, « l'édification d'une statue publique n'est possible qu'à la condition de détenir le pouvoir de manière autocratique ou démocratique »* Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des Statues*, p. 72

Lorsque Christophe Colomb débarque en 1492 sur les rivages du « Nouveau Monde », il ne découvre pas un territoire vide, mais un monde déjà habité, organisé, sacré. Pourtant, l'histoire officielle le proclamera *découvreur*. Ce glissement de langage est la première opération symbolique de la colonisation : nommer pour posséder. À partir de là, les statues de Colomb deviendront dans tout l'Occident un symbole de foi, de courage, de modernité alors qu'elles incarnent, en réalité, le début de la dépossession.



*Statue vandalisée de Christophe Colomb à La Paz (Bolivie), 2020.*  
Photographie : © Juan Pablo Revollo. Source : Opinion.com.bo

Au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment des indépendances latino-américaines, les jeunes républiques érigent paradoxalement de nouvelles statues de Colomb, de Cortés ou de Pizarro. Ces monuments ne sont pas des vestiges de la colonisation directe, mais des produits de la mémoire coloniale. Ils traduisent le désir des élites créoles de se rattacher à une “origine civilisée”, européenne. Ainsi, la statue de Christophe Colomb à Bogotá (1892), ou celle de Pizarro à Lima (1929), commémorent moins les conquêtes du XVI<sup>e</sup> siècle que la nostalgie d'une filiation impériale.

Cette sacralisation du passé impérial s'inscrit dans un langage visuel : les statues de marbre ou de bronze reprennent les codes de la sainteté chrétienne regard

tourné vers le ciel, main sur le cœur, croix à la main. Le conquérant devient apôtre. Dans les capitales coloniales comme Mexico, Lima ou La Paz, la figure de Colomb est représentée comme une incarnation du bien, de la lumière, du progrès. Les peuples autochtones, eux, sont absents, ou réduits à des symboles de nature primitive.

Ainsi, les statues coloniales ne sont pas seulement des monuments : elles sont des catéchismes politiques. Elles enseignent à voir le passé depuis le point de vue du vainqueur, elles convertissent la conquête en mythe rédempteur.

Mais aujourd’hui, ces figures de pierre vacillent. À Bogotá, à Buenos Aires, à Caracas, à Mexico, plusieurs statues de Colomb ont été renversées, recouvertes de peinture, déplacées. Ce geste, loin d’être une simple destruction, est un acte de réinterprétation : il désacralise le monument. Il ne s’agit pas de nier l’histoire, mais de refuser l’adoration du colonisateur, de rendre visible ce que la pierre avait figé. Comme l’écrit Bertrand Tillier :

*« Les manifestations publiques et citoyennes organisées autour d’une figure statufiée [...] sont des modes d’appropriation acculturés des sculptures publiques »* La disgrâce des Statues, p. 85.

Autrement dit, lorsque la foule s’attaque à un monument, ce n’est pas la pierre qui est visée, mais le pouvoir qu’elle représente. Peindre Colomb en rouge, arracher la tête d’un conquistador, renverser un roi catholique : ce sont des gestes de mémoire, pas d’oubli. Ils transforment la statue en terrain de conflit démocratique. Fanon rappelle que « *la décolonisation est toujours un phénomène violent* » Les damnés de la terre, (p. 30), non pas parce que les peuples sont violents, mais parce qu’ils s’attaquent à un ordre symbolique figé. Là où, pendant des siècles, les peuples indigènes n’ont pas eu le droit de s’exprimer, le corps du monument devient soudain un espace d’inscription politique : slogans, graffitis, brûlures, cordes, fleurs, offrandes. La pierre n’est plus sacrée ; elle devient support de parole.

Tillier montre que ces actions ne sont pas du vandalisme, mais une réappropriation citoyenne de l’espace public. La rue devient tribunal, la statue devient accusée, et le geste collectif devient jugement historique. Là où l’école

ne dit pas la vérité, l'action symbolique vient l'écrire en plein air. Lorsque la statue tombe, ce n'est pas la mémoire qui s'effondre : c'est le mensonge.<sup>16</sup>

### **Les équivalents en Espagne : glorification du « Siècle d'or »<sup>17</sup>**

Pendant que l'Amérique latine commence à déboulonner ses statues, l'Espagne continue de les célébrer. À Madrid, Séville, Valladolid ou Barcelone, les monuments à Colomb, Charles Quint, Isabelle la Catholique ou Philippe II trônent dans les places publiques comme symboles d'une grandeur nationale. Le Monumento a Colón de Madrid, inauguré en 1885, est un parfait exemple : une colonne gothique s'élève vers le ciel, au sommet de laquelle Colomb tient une croix et montre l'horizon un horizon devenu métaphore de l'Empire.

Cette statue fut érigée au moment où l'Espagne cherchait à restaurer sa fierté nationale après la perte de ses colonies. La colonisation, désormais révolue, devenait un mythe identitaire, un âge d'or qu'il fallait figer dans la pierre. Les historiens parlent d'une “mémoire restaurative” : une mémoire qui ne questionne pas, mais célèbre.

Le Siècle d'or espagnol, période de gloire artistique et religieuse du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, continue d'être présenté comme le sommet de la civilisation européenne. Mais on oublie souvent que cette splendeur fut financée par l'argent du *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] de Potosí, par la souffrance des millions d'indigènes et d'esclaves.

La glorification du Siècle d'or, dans l'Espagne contemporaine, perpétue une vision partielle de l'histoire : celle d'un empire héroïque, missionnaire et

---

<sup>16</sup> Sur les conflits mémoriels autour des statues coloniales en Amérique latine : Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002. Sur les usages politiques contemporains du passé et la lutte autour des monuments : Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford, 2003. Sur les monuments, leur chute et les conflits symboliques qu'ils cristallisent aujourd'hui : Erika Doss, *Memorial Mania. Public Feeling in America*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.

civilisateur. Les monuments de Madrid, de Séville ou de Grenade reproduisent cette même logique : ils célèbrent la conquête comme un don à l'humanité.

Le Parque de las Américas à Séville, créé pour l'Exposition ibéro-américaine de 1929, en est un exemple frappant : pavillons fastueux, drapeaux coloniaux, statues de missionnaires. Sous couvert d'échange culturel, on y rejoue la domination symbolique. Dans ce contexte, l'Espagne conserve une mémoire sélective : elle s'enorgueillit de ses conquistadors, mais oublie ses crimes. Ses monuments deviennent des instruments d'auto-absolution.



« Affiche officielle de l'Exposition ibéro-américaine de Séville (1929-1930), réalisée par Gonzalo Bilbao (ou Bacarisas selon les sources). » Source : © Wikimedia Commons, *Expo Sevilla 1929 poster*.

Cette affiche représente l'Exposition ibéro-américaine organisée à Séville en 1929-1930, un événement conçu pour célébrer les liens entre l'Espagne et ses anciennes colonies d'Amérique latine. Sous une apparence colorée et festive, l'image met en

scène une hiérarchie symbolique claire : l'Espagne est figurée au centre comme puissance “civilisatrice”, entourée de figures féminisées qui incarnent des nations latino-américaines présentées comme exotiques ou folkloriques.

Les drapeaux formant une guirlande autour de Séville évoquent une harmonie impériale qui réécrit le passé en termes de “fraternité ibéro-américaine”, effaçant les violences de la colonisation. Cette iconographie est typique du

colonialisme culturel du début du XX<sup>e</sup> siècle, où l'Espagne cherche à reconstruire une identité impériale déclinante en transformant ses anciennes colonies en partenaires symboliques.

L'affiche n'est donc pas qu'un objet esthétique : elle est un document idéologique qui montre comment l'Europe continue, dans l'entre-deux-guerres, de mettre en scène son rapport paternaliste à l'Amérique latine, en transformant l'histoire coloniale en récit de coopération harmonieuse.<sup>17</sup>

### **Mémoire sélective et célébration impériale<sup>18</sup>**

*« Il y a là quelque chose qui relève d'une volonté d'effacer ces peuples et leurs pays de l'analyse des conflits, des contradictions et des résistances. »* Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (2019), p. 16

La mémoire coloniale fonctionne comme une architecture du silence. Elle sélectionne ce qu'elle montre, et dissimule ce qu'elle ne veut pas voir. Les statues, les musées, les commémorations sont autant de dispositifs de mise en récit où le pouvoir s'écrit dans le marbre.

À Séville, l'Archivo General de Indias, conserve la totalité des archives coloniales d'Amérique. C'est là que s'écrit l'histoire officielle des colonies, depuis le point de vue du centre impérial. Cette concentration de la mémoire en Europe alors même que les peuples colonisés doivent voyager pour consulter leurs propres archives constitue une violence symbolique contemporaine. Pour

---

<sup>17</sup> Sur la mémoire impériale et la nostalgie du « Siècle d'or » dans l'Espagne contemporaine :

Sebastiaan Faber, *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*, Vanderbilt University Press, 2018.

Sur les expositions coloniales et la mise en scène de l'Empire espagnol au XX<sup>e</sup> siècle : Josep M. Fradera, *Colonialismo y nación en la España contemporánea*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2015.

Sur l'idéologie de l'hispanité et la construction d'une mémoire impériale après la perte des colonies :

Albert Noguera, *Imperiofilia y el populismo nacionalcatólico*, Akal, Madrid, 2019.

Aníbal Quijano, *Colonialidad y modernidad* (1992) : « *L'Europe garde les papiers, l'Amérique garde les cicatrices.* » p.42

Le problème n'est donc pas seulement celui des statues, mais de l'ensemble du dispositif mémoriel : un système où la beauté sert de masque au pouvoir. Les monuments du Siècle d'or, les cathédrales baroques, les pavillons coloniaux sont autant de “lieux de mémoire” qui continuent de transmettre le même message : celui d'une Espagne porteuse de civilisation, d'une Europe supérieure, d'une histoire linéaire où la conquête devient progrès.

Cette mémoire sélective traverse aussi les discours politiques et touristiques contemporains. À Séville, les brochures officielles vantent “la splendeur du commerce transatlantique” sans mentionner l'esclavage ; à Madrid, les musées célèbrent la “grande épopée maritime” sans rappeler la destruction des peuples indigènes. Le tourisme colonial devient alors une économie de l'oubli : on consomme l'histoire sans la regarder.

Pourtant, partout, des fissures apparaissent. Les artistes, les collectifs décoloniaux, les mouvements indigènes revendiquent un autre récit. À Barcelone, la statue de Colomb a été recouverte de peinture rouge lors de la Journée de l'Hispanité ; à La Paz, la statue de Sebastián de Benalcázar a été déboulonnée ; à Buenos Aires, une sculpture de Juana Azurduy héroïne indigène a remplacé celle de Colomb. Chaque geste de ce type n'est pas une simple provocation, mais une réécriture du paysage symbolique.<sup>18</sup>

« *Quand une statue tombe, ce n'est pas le passé qu'on détruit, c'est le mensonge qu'on dévoile.* » Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (1989) p.78

---

<sup>18</sup> Sur la mémoire coloniale, les « lieux de mémoire » et la fabrication d'un récit impérial :

Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984–1992.

Sur les archives coloniales comme lieu de pouvoir et de violence symbolique :

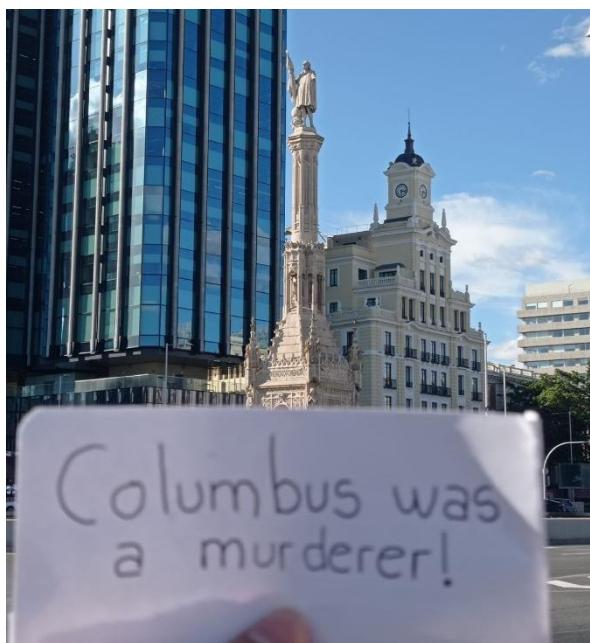
Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press, 2009.

## Vers un retournement du sacré et iconique<sup>19</sup>

« *Il ne suffit pas de faire tomber les statues, il faut faire tomber les certitudes qu'elles incarnent.* » Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (2019).

Ce que les statues coloniales avaient figé la domination, la hiérarchie, l'idée d'un monde naturellement organisé par et pour l'Europe les gestes contemporains cherchent aujourd'hui à le déranger, le fissurer, le retourner. Non plus par la seule destruction, mais par la désacralisation.

Dans l'espace public comme dans l'espace muséal ou religieux, les statues coloniales deviennent des surfaces de conflit visuel : recouvertes de peinture, détournées, moquées, mises en tension avec des signes contradictoires. Ces gestes ne visent pas seulement la matière de la statue, mais le système symbolique qu'elle incarne. Ils transforment les monuments en champs de bataille du regard.



Statue de Christophe Colomb sur la Plaza de Colón à Madrid, accompagnée d'un panneau « Columbus was a murderer » [Colomb était un meurtrier]. Photo : © Juan Subirana Mejía, 1er septembre 2025

Le geste photographié placer devant la statue de Christophe Colomb un panneau accusateur trouve une résonance directe avec l'œuvre de Ai Weiwei, qui détourne et interroge les

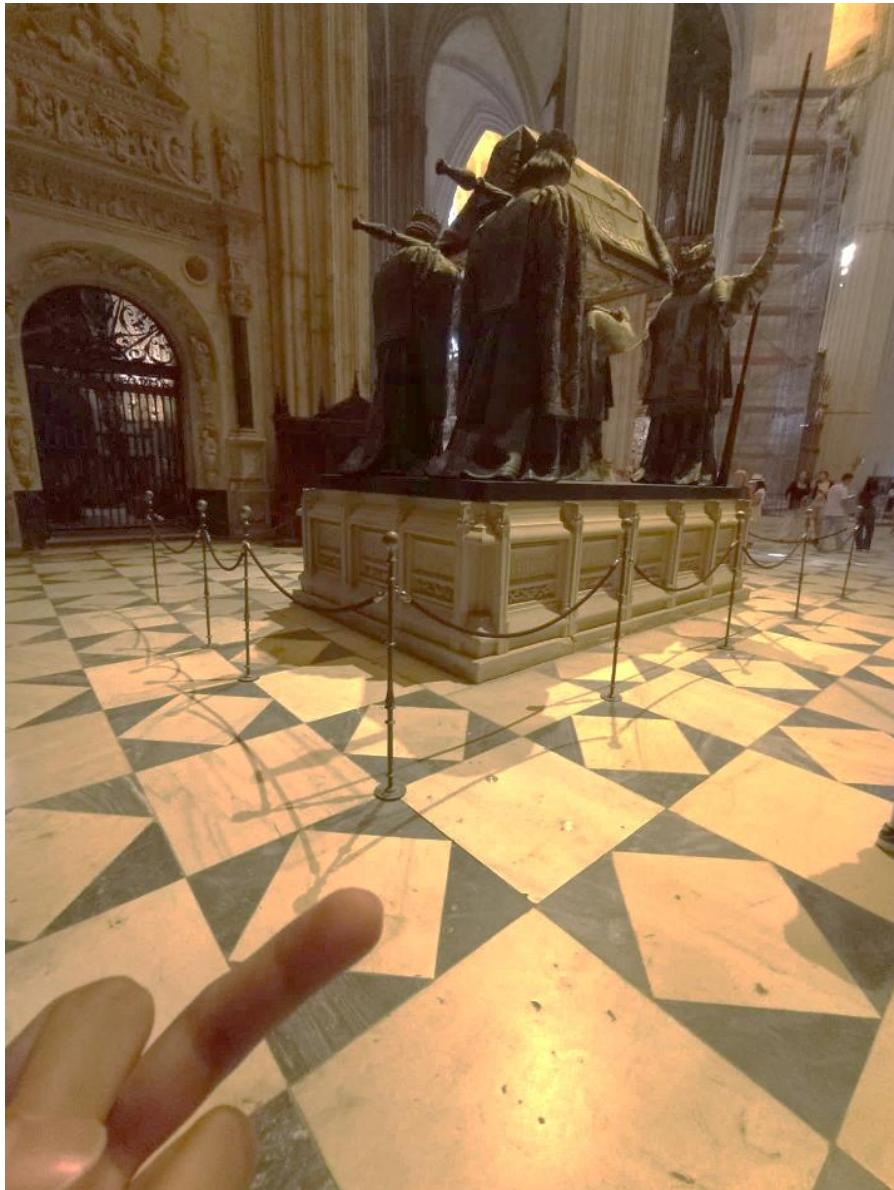
symboles du pouvoir en les incluant dans des dispositifs de contestation

visuelle. Il s'agit ici d'un acte simple, mais hautement symbolique : l'affiche « Columbus was a murderer » détourne l'espace dominant de la mémoire impériale et place une revendication décoloniale clairement visible.

Cette démarche rappelle également la polémique autour du sweat-shirt d'Emma Howland-Bolton une enseignante américain de Detroit où figurait la phrase « Columbus was a murderer », qui avait provoqué un débat aux États-Unis. Ce parallèle souligne que ce n'est pas seulement la statue qui est remise en cause, mais la mémoire officielle qu'elle incarne. En tenant ce panneau devant la colonne de Colomb, l'auteur de la photographie ne détruit pas le monument ; il le réactive. Il retourne le regard qu'on lui porte, transforme un objet de célébration en objet de critique. C'est un geste de mémoire active où la statue n'est plus figée mais devient parlante.



Emma Howland-Bolton, enseignante, portant un sweat-shirt « COLUMBUS WAS A MURDERER » lors d'une interview, le 15 octobre 2019. Photographie et Source: © 6ABC, Teacher's Columbus Day Shirt Sparks Controversy»



Tombeau de Christophe Colomb, Cathédrale de Séville, Espagne. Photographie prise le 28 août 2025 par © Juan Subirana Mejía.

Cette photographie, prise à l'intérieur de la cathédrale de Séville, montre le tombeau monumental attribué à Christophe Colomb, porté par quatre figures

allégoriques représentant les anciens royaumes de Castille, León, Aragon et Navarre. Au premier plan, le geste de la main s'inspire volontairement de la série *Study of Perspective* de l'artiste chinois Ai Weiwei, dans laquelle celui-ci détourne les monuments emblématiques du pouvoir à travers un geste de refus symbolique. Comme le note Bertrand Tillier :

« *Épurer l'espace public pour nettoyer les esprits.* » « *Ce mouvement faussement contradictoire [...] repose sur une maîtrise de l'espace public.* » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 117



© Ai Weiwei, *Study of Perspective – Berne*, 1999 (tirage argentique, 38,9 × 59 cm), gelatinsilver print. Source : © *Art & Culture*, consulté le 15 novembre 2025.

Ce geste ne relève pas d'une simple provocation : il constitue une forme de contre-regard critique face à une mémoire officielle qui continue d'honorer une figure centrale de l'expansion coloniale européenne. Christophe Colomb est ici célébré dans un espace sacré, au cœur d'une cathédrale, ce qui renforce l'association entre pouvoir colonial, récit religieux et légitimation historique.

Cette mise en scène pose une question fondamentale : comment accepter que l'un des symboles majeurs du début de la conquête coloniale responsable de l'effondrement démographique, culturel et spirituel de nombreux peuples autochtones d'Amérique repose dans un lieu sacré, protégé, vénéré, sans véritable reconnaissance institutionnelle des violences qui ont découlé de son entreprise ?

Le geste photographié ne vise pas la vengeance physique, mais une réappropriation symbolique de l'espace mémoriel. Il critique une histoire encore largement non condamnée dans les institutions occidentales, où la civilisation chrétienne et impériale continue d'être glorifiée, tandis que les voix amérindiennes restent marginalisées dans les récits officiels. Placer Colomb dans la cathédrale, c'est sacrifier une figure coloniale ; le geste photographié cherche, au contraire, à désacraliser le mythe et à ouvrir un espace de questionnement sur la mémoire, la justice historique et la responsabilité culturelle.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Sur la désacralisation des monuments et les pratiques contemporaines de contestation visuelle :

Erika Doss, *Memorial Mania: Public Feeling in America*, University of Chicago Press, 2010.

Sur l'iconoclasme contemporain, la chute des statues et les guerres de la mémoire : David Freedberg, *Iconoclasm: The Breaking and Making of Images*, Reaktion Books, London, 2021.

Sur le geste artistique comme contre-regard politique dans l'espace public : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

## CHAPITRE 5. *LE CERRO RICO* [« *La Montagne Riche* »] ET L’INVENTION D’EL TIO : RESISTANCES SOUTERRAINES

*Los dioses de los vencidos se esconden bajo tierra para seguir respirando.* Eduardo Galeano (1982), *Memoria del fuego* p. 48

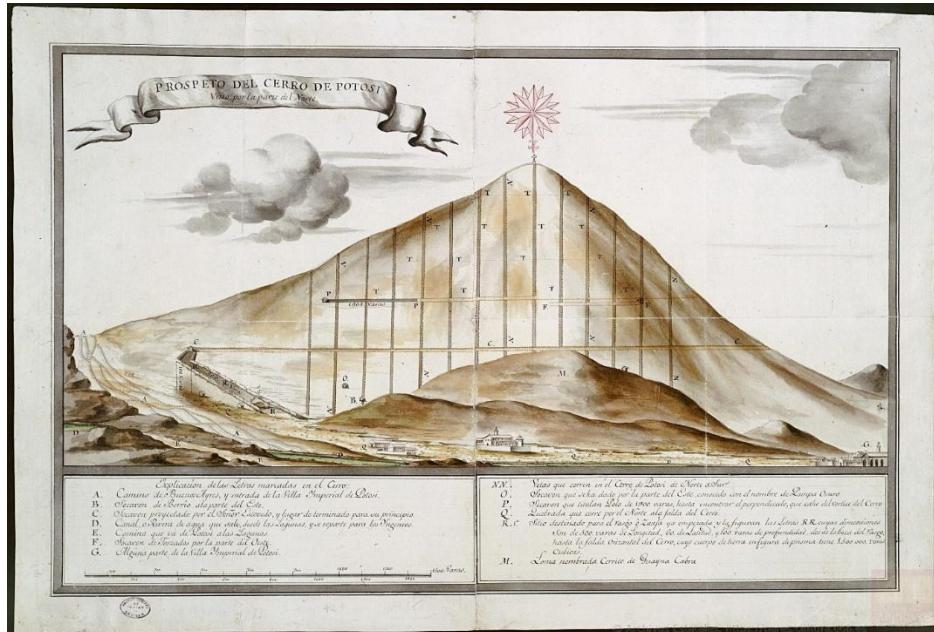
[Les dieux des vaincus se cachèrent sous terre pour continuer à respirer.] Eduardo Galeano (1982), [Mémoire du feu] p. 48

**Histoire de l’exploitation et du travail forcé : la mita [Mine] et l’esclavage dans les entrailles de la montagne, une oppression dont les traces persistent encore aujourd’hui.**<sup>20</sup>

« *Frente al cerro rico de Potosí, se alza el testigo de la devastación. Es un monte llamado Huakajchi, que en quechua significa: “Cerro que ha llorado”.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 53

[Face au *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] de Potosí s’élève le témoin de la dévastation. C’est une montagne appelée Huakajchi, qui en quechua signifie : “Montagne qui a pleuré”.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l’Amérique Latine] p. 53

*Le Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] de Potosí, surnommé la « montagne qui mange les hommes », fut à la fois le cœur économique et la plaie béante du monde colonial. Découverte en 1545, cette montagne devint l’une des principales sources d’argent de l’Empire espagnol. Les chroniqueurs de l’époque affirmaient que ses filons semblaient inépuisables, allant jusqu’à dire que « l’on pourrait construire un pont d’argent de Potosí jusqu’à Madrid ». Cette image, souvent citée pour illustrer l’abondance de la mine, masque cependant une réalité bien plus sombre : celle d’un système d’exploitation massif fondé sur la violence coloniale.





*Indigènes et africains travaillant dans la mine à Potosí.* Gravure de Theodor de Bry, vers 1590. Photographie reproduite dans l'article de la © BBC : « El Cerro de Potosí, la legendaria montaña boliviana de la que surgió la plata que impulsó la globalización hace 500 años ». Document iconographique, consulté en ligne le 08 septembre 2025

Pour remplacer les morts, on fit venir des esclaves africains à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Potosí devint alors un véritable cimetière industriel : des millions d'hommes furent sacrifiés au profit de la Couronne. L'argent extrait du *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] alimenta non seulement Madrid et Séville, mais aussi les circuits du capitalisme naissant : il finança les guerres d'Europe, les cathédrales, et même les premiers marchés boursiers d'Anvers et de Londres. Ainsi, sous la beauté de l'architecture coloniale s'étend un réseau d'ombres : les galeries du *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] sont les fondations invisibles

de l'ordre impérial. L'urbanisme de Séville repose sur ces galeries ; les statues baroques de ses places brillent du même argent que celui arraché aux Andes.



Travailleurs des coopératives minières avant d'entrer dans une mine du Cerro Rico [« La Montagne Riche »]. Photographie publiée par © El Potosí / El Potosí Net

Aujourd’hui, le *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] demeure l’emblème de la ville de Potosí, mais il renvoie aussi à une mémoire lourde de souffrance et d’exploitation. Si cette montagne a jadis alimenté les richesses de l’Empire espagnol, elle continue d’être exploitée par des mineurs locaux qui extraient les maigres restes de ses ressources, notamment l’eau et les derniers minéraux accessibles.

Ces travailleurs, organisés en coopératives, exercent dans des conditions extrêmement précaires : absence de sécurité, exposition constante à

l'effondrement des galeries, aux gaz toxiques et aux maladies respiratoires. La présence d'enfants dans les mines, malgré les interdictions officielles, témoigne d'un contexte de pauvreté structurelle qui perpétue les logiques d'exploitation héritées de la période coloniale.



Mineurs travaillant à l'intérieur du *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] de Potosí, Bolivie. Photographie extraite de © Wikipédia (Wikimedia Commons), fichier « MinerosCerroRico.jpg ».

Paradoxalement, le *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] est devenu une destination touristique. Des visiteurs viennent y « découvrir » un site considéré comme patrimonial, transformant un espace de souffrance en objet de consommation culturelle. Cette mise en tourisme pose ainsi une question éthique fondamentale : peut-on réellement contempler un lieu façonné par la violence et la mort sans interroger les rapports de domination qui s'y prolongent encore aujourd’hui ?



Groupe de touristes équipés de casques et lampes frontales, suivant un guide local à l'intérieur d'une galerie du *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] de Potosí. Photographie utilisée à des fins promotionnelles pour le *Potosí Walking City Tour*. Source : © Viator, « *Potosí Walking City Tour* », plateforme de tourisme culturel, s. d.

En outre, l'affaissement progressif de la montagne et les difficultés liées à sa conservation soulignent l'urgence d'une réflexion sur la responsabilité historique et contemporaine face à ce patrimoine minier. *Le Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] n'est pas seulement un vestige du passé colonial : il est aussi le miroir d'inégalités économiques et sociales toujours présentes dans la Bolivie actuelle.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Sur la mita minière, l'exploitation coloniale et le rôle du Cerro Rico dans l'économie-monde :

Enrique Tandeter, *Coercion and Market: Silver Mining in Colonial Potosí, 1692–1826*, University of New Mexico Press, 1993.

Sur le Cerro Rico, sa mémoire coloniale et ses prolongements contemporains : Kris Lane, *Potosí: The Silver City That Changed the World*, University of California Press, 2019.

## Surface vs souterrain : deux visions du monde<sup>21</sup>

*Le Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] représente bien plus qu'une montagne : il est une métaphore du monde colonial. À la surface, la ville espagnole géométrique, baroque, religieuse incarne l'ordre impérial ; sous terre, les galeries, sombres et labyrinthiques, abritent la mémoire des opprimés. La surface, c'est la raison, la loi, la visibilité ; le souterrain, c'est le secret, la vie invisible, la spiritualité clandestine.

Ce dualisme structure encore la société andine contemporaine. Les descendants des mineurs continuent de travailler dans des conditions précaires, pendant que la ville coloniale, classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, attire les touristes. À la lumière du patrimoine répond l'ombre du labeur.

Mais le souterrain n'est pas seulement le lieu de la mort : il est aussi celui de la résistance.

Les mineurs ont fait du travail forcé un espace de solidarité ; des chants, des rituels, des gestes collectifs y ont recréé un tissu communautaire. El Tío devient le centre symbolique de cette résistance : un dieu du bas, un dieu des oubliés.

« *El dios de los parias no es siempre el mismo que el dios del sistema que los hace parias.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p.116

[Le dieu des parias n'est pas toujours le même que le dieu du système qui les marginalise.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine], p. 116

*Le Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] et El Tío forment ensemble un miroir inversé de la colonisation espagnole. Là où l'Empire imposait la lumière divine, les Andes ont trouvé refuge dans l'obscurité. Là où l'architecture coloniale

---

Sur la dimension symbolique d'El Tío et les résistances religieuses souterraines andines :

June Nash, *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*, Columbia University Press, 1979.

prétendait civiliser, les mines ont réinventé le sacré. El Tío n'est pas le diable des chrétiens, mais la revanche spirituelle des peuples réduits au silence.

Cette résistance souterraine révèle une leçon essentielle : aucune domination n'efface totalement ce qu'elle opprime. Les dieux des vaincus survivent dans les interstices du monde colonial, dans les fissures des pierres, dans les galeries du Cerro Rico. Ils rappellent que la colonisation n'a pas seulement construit des églises et des statues ; elle a aussi réveillé, dans le cœur des montagnes, une autre foi celle de la dignité.<sup>21</sup>

### **La création du Diable « El Tio » : Syncrétisme, inversion symbolique et résistance actuelle<sup>22</sup>**

*« A pesar de la imposición del cristianismo, los mitos indígenas no desaparecieron, sino que se transformaron y subsistieron ocultos en las imágenes del arte colonial. »* Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 12

[Malgré l'imposition du christianisme, les mythes indigènes ne disparurent pas, mais se transformèrent et subsistèrent dissimulés dans les images de l'art colonial.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 12

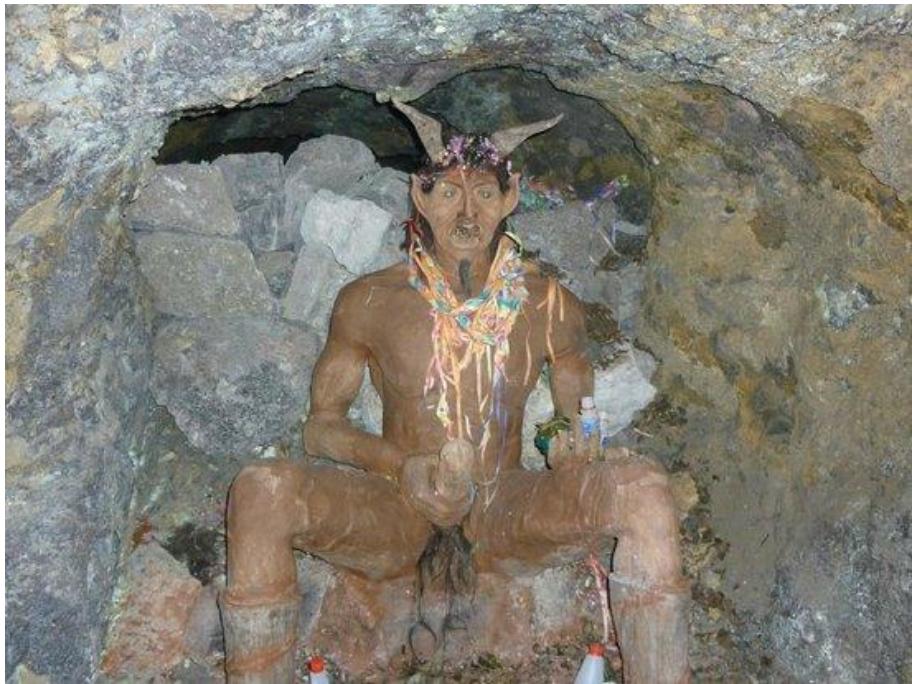
---

<sup>21</sup> Sur le symbolisme du Cerro Rico et sa dimension mythico-coloniale : Kris Lane, *Potosí: The Silver City That Changed the World*, University of California Press, 2019.

Sur El Tío, la religiosité minière et les formes de résistance souterraines : June Nash, *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*, Columbia University Press, 1979.

Sur le dualisme colonial (surface / souterrain, visible / invisible) et la survie des cosmologies andines :

Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina », CLACSO, Buenos Aires, 2000.



Figurine du « Tío », divinité tutélaire des mines du *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] de Potosí, vénérée par les mineurs dans les galeries souterraines. Photographie publiée sur © TripAdvisor, page *Cerro Rico – Potosí, Département de Potosí (Bolivie)*, sans auteur identifié.

La figure d'El Tío naît d'un processus de syncrétisme colonial. Contraints de produire des images chrétiennes, les artisans andins ont dissimulé leurs croyances dans les formes imposées : serpents cachés dans les retables, astres solaires intégrés aux croix, visages de la Pachamama camouflés sous les figures mariales. Ce double langage visuel se prolonge dans la mine, où le diable chrétien est transformé en divinité protectrice du monde souterrain.

Le diable importé par la colonisation devient ainsi l'allié des mineurs. Il ne s'agit pas d'une simple inversion morale, mais d'un déplacement du sacré : ce que l'Église tentait d'éradiquer à la surface ressurgit sous terre. La spiritualité andine n'est pas détruite, elle est déplacée dans l'invisible.

« Ces gestes individuels contribuent à façonner des communautés involontaires et invisibles. » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 88



« Mineurs boliviens autour de la figure d'El Tío dans une galerie du Cerro Rico de Potosí. » Photographie et Source : © Literatura Mineral, article « The Devil and Commodity Fetishism in South America: El devenir de un ritual en entredicho », 11 nov. 2015.

Ce double langage s'étend jusque dans la mine : le diable des Espagnols devient le protecteur des mineurs. Ce n'est pas une simple inversion de valeurs, mais une manière de résister à l'effacement. Là où la colonisation avait voulu éradiquer la spiritualité andine, elle a provoqué son déplacement du visible vers l'invisible.

Aujourd'hui encore, cette résistance souterraine perdure. Les mineurs du *Cerro Rico* [« La Montagne Riche »] continuent de célébrer El Tío chaque semaine. Ils décorent sa statue avec des confettis et des cigarettes, ils lui parlent comme à un vieil ami, ils le craignent et l'aiment à la fois. Pendant les fêtes de Carnaval, El

Tío sort symboliquement des galeries pour rejoindre les rues de Potosí, envahissant la ville coloniale d'une énergie païenne. Cette procession renverse le rapport colonial : les dieux cachés reprennent possession de la ville baroque.

« *Le diable est devenu notre saint. Il est la revanche des profondeurs sur les clochers.* » Témoignage d'un mineur, film documentaire *The Devil's Miner* (2005)

Ainsi, El Tío n'est pas seulement une superstition : il est une mémoire vivante de la colonisation, un rappel quotidien de la souffrance et de la résistance. Sa figure matérialise la persistance de la culture andine, sa capacité à absorber la violence, à la transformer en sens.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Sur El Tío, les rituels miniers et le syncrétisme andin :  
June Nash, *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*, Columbia University Press, New York, 1979.  
Sur le syncrétisme religieux andin et la transformation des figures chrétiennes dans l'art colonial :  
Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert, La Paz, 2004.  
Sur la résistance culturelle des cosmologies andines face à la colonialité :  
Silvia Rivera Cusicanqui, *Oppressed But Not Defeated: Peasant Struggles Among the Aymara and Quechua in Bolivia, 1900–1980*, UNRISD, Geneva, 1984.

## Statues religieuses en surface vs El Tío caché dans les mines<sup>23</sup>

« *El cristianismo andino no fue una simple imposición, sino una adaptación en la que los antiguos dioses sobrevivieron bajo nuevas formas.* » Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 14

[Le christianisme andin ne fut pas une simple imposition, mais une adaptation dans laquelle les anciens dieux survécurent sous de nouvelles formes.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 14



*Chapelle du Sacré-Cœur de Jésus devant le Cerro Rico, entourée d'antennes de téléphonie, de télévision et de constructions en brique et calamine.*  
Photographie de © Javier Cornejo, publiée sur Facebook (page « Orgullosamente Potosino »), consultée le 10 octobre 2025. Document iconographique.

Face à cette violence, un monde parallèle s'est inventé : celui des croyances souterraines. Tandis qu'à la surface, les Espagnols multipliaient les églises, les statues de saints, les processions, et imposaient la figure du Dieu chrétien, les mineurs andins, eux, créèrent leur propre divinité : El Tío, le maître des entrailles.

El Tío apparaît comme un être hybride mi-homme, mi-démon, assis sur un trône de pierre, entouré de bougies, de feuilles de coca et de bouteilles d'alcool. Dans chaque galerie du Cerro Rico, une statue de lui veille. Les mineurs lui offrent du tabac, de la chicha, parfois des lamas sacrifiés, pour obtenir sa protection et éviter les éboulements.

Aux yeux des missionnaires espagnols, cette pratique relevait du paganisme. Mais pour les mineurs, El Tío n'était pas un démon : il était la réponse andine à la domination chrétienne. Les Espagnols avaient imposé Dieu au ciel ; les indigènes lui opposèrent un dieu de la terre. Là où le colonisateur prêchait la lumière, les colonisés revendiquaient l'obscurité ; là où l'Espagne construisait des églises pour contrôler les âmes, les mineurs creusaient des tunnels pour retrouver leurs propres dieux. El Tío est donc la figure la plus puissante du syncrétisme andin : ni purement indigène, ni purement chrétien, il incarne une contre-théologie de la survie.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Sur la spatialisation du sacré (surface coloniale / souterrain andin) :

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.

Sur le syncrétisme religieux et les résistances cosmologiques andines :

Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.

## CHAPITRE 6. STATUES COLONIALES AUJOURD'HUI : CONTESTATIONS ET RESISTANCES

« *La colonialidad, en consecuencia, es aún el modo más general de dominación en el mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito fue destruido.* » Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 14

[La colonialité est par conséquent encore le mode le plus général de domination dans le monde actuel, une fois que le colonialisme comme ordre politique explicite a été détruit.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 14

### Héritage discriminatoire et domination symbolique<sup>24</sup>

*Il existe « une critique démocratique des statues ».* Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 119

Les statues coloniales n'ont jamais été de simples œuvres d'art. Elles furent dès leur conception des instruments de pouvoir, des dispositifs politiques façonnant la mémoire publique. Dans les places, les jardins, les musées, elles ont enseigné aux générations que la conquête était héroïque, que le colonisateur était bienfaiteur, que la domination était progrès.



« Intervention du collectif Mujeres Creando à La Paz : la statue d'Isabelle la Catholique habillée en *chola*, avec des pancartes rebaptisant le lieu “Plaza Chola Globalizada”. Photo et Source : © *El Argentino Diario*, 13 octobre 2020. »

Cette intervention du collectif féministe bolivien *Mujeres Creando* constitue un geste puissant de réappropriation symbolique de l'espace public. En habillant la statue d'Isabelle la Catholique figure centrale du récit colonial espagnol en chola andine, les activistes renversent la hiérarchie coloniale contenue dans le monument.

« Los símbolos andinos continúan vigentes en la memoria visual de los pueblos. » Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 25

[Les symboles andins continuent d'être présents dans la mémoire visuelle des peuples.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 25

Les statues deviennent ainsi des lieux de confrontation visuelle. Comme le souligne Tillier : « *Les statues publiques peuvent cristalliser également des contre-manifestations [...] et même des résistances inédites au cœur même de l'État.* » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 27

La statue, autrefois symbole de domination impériale, devient un espace de critique visuelle où les identités indigènes, longtemps marginalisées, s'imposent au centre de la ville. Le panneau « *Plaza Chola Globalizada* » renomme l'espace et affirme une souveraineté mémorielle populaire, contre le récit officiel. Cette domination symbolique est bien décrite par Eduardo Galeano :

« *Se obliga al oprimido a que haga suya una memoria fabricada por el opresor, ajena, disecada, estéril. Así se resignará a vivir una vida que no es la suya como si fuera la única posible.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 341

[On oblige l'opprimé à faire sienne une mémoire fabriquée par l'opresseur, étrangère, disséquée, stérile. Il se résignera ainsi à vivre une vie qui n'est pas la sienne comme si c'était la seule possible.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 341

Ces monuments imposent une hiérarchie visuelle : les rois, les conquistadors, les missionnaires toujours représentés debout, triomphants, de marbre ou de bronze, face à des peuples autochtones souvent absents ou figurés dans des postures d’humilité. L’espace public devient ainsi un musée de la Supériorité blanche et européenne, un héritage silencieux mais persistant du racisme colonial.

Pour Tillier on parle d’un “visuel impérial”, c’est-à-dire d’un système où « voir, c’est dominer ». Les statues de Colomb, d’Isabelle la Catholique ont joué ce rôle : figer dans la pierre la légitimité d’un ordre racial et culturel. Ces images ne sont pas des souvenirs, mais des structures actives de mémoire. Elles continuent de produire des effets de hiérarchie symbolique. Selon Tillier, ce dispositif relève d’un véritable « visuel impérial », où le fait de voir devient une forme de domination :

« Les appropriations des statues par le verbe des inaugurations ne sont pas les seules modalités dans les rapports symboliques que nouent les citoyens avec ces effigies publiques. » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 79

En Bolivie, au Pérou, au Mexique, mais aussi aux États-Unis et en Europe, les statues coloniales incarnent aujourd’hui un passé qui ne passe pas. Elles rappellent aux peuples indigènes et afrodescendants que l’espace public est encore occupé par les visages de ceux qui ont nié leur existence.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Sur les débordements, performances et détournements des monuments coloniaux : Erika Doss, *Memorial Mania: Public Feeling in America*, University of Chicago Press, 2010.

Sur la politique contemporaine des déboulonnages et conflits mémoriels : Ana Frega, « Monumentos, memoria y poder en América Latina », *Revista de Historia Comparada*, 2017.

Sur les luttes décoloniales dans l’espace public latino-américain : Rita Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, Prometeo, Buenos Aires, 2015.

## Contestations et déboulonnages : Bolivie, Amérique latine, États-Unis, Europe<sup>25</sup>

« *La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial. En primer término, la descolonización epistemológica.* » Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 19

[L’alternative est donc claire : la destruction de la colonialité du pouvoir mondial. En premier lieu, la décolonisation épistémologique.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 19

« *Les manifestations publiques et citoyennes organisées autour d’une figure statufiée [...] sont des modes d’appropriation acculturés des sculptures publiques.* »

Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 85

Depuis une quinzaine d’années, une vague mondiale de contestation monumentale s’est levée. Les statues, autrefois intouchables, sont devenues des cibles de revendications, des champs de lutte symbolique. Le phénomène s’est accéléré après 2020, dans le contexte du mouvement *Black Lives Matter*, qui a révélé la dimension raciale et coloniale des monuments publics. Aux États-Unis, les statues de Christophe Colomb ont été renversées dans plusieurs villes:



Statue de Christophe Colomb vandalisée avec l'inscription Stop Celebrating Genocide, photographiée à Providence (Rhode Island), publiée par la Mashpee Wampanoag Tribe dans un article du 30 juin 2020 intitulé Tearing Down Christopher Columbus Won't Raise Up the Mashpee Wampanoag. » Source : © Mashpee Wampanoag Tribe, 2020.



La statue de Colomb décapitée à Boston, le 10 juin 2020 Tim Bradbury / © GETTY IMAGES NORTH AMERICA / Getty Images via © AFP

Ces images illustrent une rupture visible avec la sacralité monumentale imposée par l'histoire coloniale. Comme le rappelle Walter Mignolo :

« *Las perspectivas de la colonialidad surgen de la herida colonial, del sentimiento de inferioridad impuesto por los relatos euroamericanos.* »  
Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 9

[Les perspectives de la colonialité surgissent de la blessure coloniale, du sentiment d'infériorité imposé par les récits euro-américains.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 9

**En Amérique latine :** En Bolivie, plusieurs statues de conquistadors espagnols ont été renversées ou déplacées. À La Paz, en 2021, la statue de Christophe Colomb a été vandalisée par des militants aymaras.



« Un manifestant andin peint en noir le visage de la statue de Christophe Colomb, lors d'une action de protestation à La Paz (Bolivie). » Photographie et Source : Diario Opinión, « Monumento a Cristóbal Colón sufre vandalismo y arrestan a personas », publié le 2 août 2021.

En Colombie la statue de Christophe Colomb a été également vandalisé.



La statue de Christophe Colomb renversée en Colombie lors de manifestations le 13 juillet 2021. Image : © Mery Granados Source : © REUTERS

Ces actions montrent ce que Teresa Gisbert formulait déjà :

« *Hoy estas imágenes pueden ser reinterpretadas desde una mirada crítica y decolonial.* » Teresa Gisbert (2004) *Iconografías y mitos indígenas en el arte*, p. 33

[Aujourd’hui, ces images peuvent être réinterprétées à partir d’un regard critique et décolonial.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l’art], p. 33

Ces interventions marquent une transformation du rôle du monument : il ne s’agit plus de célébrer, mais de contester un ordre visuel hérité. Comme l’écrit Tillier :

« *Le point commun entre tous ces épisodes révolutionnaires [...] réside dans les atteintes plus ou moins spontanées à la représentation d’une domination sociale contestée ou d’un ordre politique renversé.* » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 117

Ces initiatives marquent une inflexion décoloniale dans les politiques urbaines d'Amérique latine. Elles révèlent un urbanisme qui ne se limite plus à l'aménagement de l'espace, mais qui participe aussi à une dynamique de réparation symbolique. Cette perspective fait écho à l'analyse de Tillier : *« Toucher, endommager [...] toucher toujours au même endroit des statues auxquelles on attribue des vertus magiques. »* Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 88

**En Europe :** En Espagne, la question reste beaucoup plus conflictuelle. Les statues de Colomb à Barcelone et à Madrid demeurent intactes, protégées comme “monuments historiques”.



Photographie du monument à Christophe Colomb sur la Plaza de Colón à Madrid, prise le 1 septembre 2025 par © Juan Subirana Mejia

Leur mise en cause suscite une résistance farouche, notamment de la part de groupes conservateurs qui les défendent au nom du “patrimoine national”. Le paradoxe est flagrant : l'Espagne célèbre encore la conquête comme une épopée, tandis que les pays conquis la vivent comme une tragédie.

Comme l'écrit Bertrand Tillier, « *L'érection d'une statue n'est pas un acte innocent. Elle résulte toujours d'une volonté politique et idéologique plus ou moins consciente, qui obligera les citoyens-passants à « vivre avec », bien souvent malgré eux. Mais « à l'instar des icônes religieuses, des images de propagande ou des œuvres d'art – surtout quand elles sont très singulières, voire des chefs-d'œuvre, les statues publiques suscitent [...] des comportements*

*magiques d'individus qui les sacrifient ou les destituent » (p. 44). (Tillier, La disgrâce des statues, 2021).*

En Belgique, la statue de Léopold II symbole de la colonisation du Congo a été taguée et brûlée à plusieurs reprises.



Représentation d'une figure controversée de l'histoire de la Belgique, la statue de Léopold II à Bruxelles couverte de graffitis et de peinture, le 11 juin 2020. Photo : © Yves Herman. Source : Reuters

En Royaume-Uni, la chute de la statue du marchand d'esclaves Edward Colston à Bristol en 2020 est devenue une image planétaire : celle d'un peuple qui reprend la parole par le geste.



Piédestal de la statue de l'armateur négrier Edward Colston, recouvert de pancartes et de graffitis lors des manifestations Black Lives Matter en juin 2020.  
» Source : © UK Statues Project, University of Cambridge - Heritage Research Group.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Sur les déboulonnages de statues et la politique mémorielle contemporaine : Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues* Erika Doss, *Memorial Mania. Public Feeling in America*, University of Chicago Press, 2010.

Sur les luttes autour des monuments coloniaux en Europe et en Amérique latine : Sharon Macdonald, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, Londres, 2013.

Sur les enjeux décoloniaux des images et de l'espace public : Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019.

## Statues comme lieux de mémoire conflictuelle et de luttes sociales<sup>26</sup>

Les statues coloniales sont aujourd’hui des espaces de confrontation mémorielle. Elles concentrent les tensions entre histoire et justice, patrimoine et politique, esthétique et éthique. Elles ne sont plus des objets silencieux mais des surfaces de conflit, où se rejouent les rapports de pouvoir hérités de la colonisation.

« *La iconografía colonial transmitió un discurso visual de dominación y orden social.* » *Teresa Gisbert (2004), Iconografías y mitos indígenas en el arte* p. 31

[L’iconographie coloniale transmet un discours visuel de domination et d’ordre social.] *Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l’art]*, p. 31

Les défenseurs du patrimoine invoquent la conservation et la contextualisation. Mais pour les mouvements décoloniaux ces statues restent des acteurs symboliques violents : leur présence au cœur de l'espace public perpétue une hiérarchie mémorielle où les figures du colon sont glorifiées et les voix indigènes marginalisées. Ces monuments deviennent ainsi des lieux de mémoire conflictuelle. À Bogota, La Paz ou Barcelone, une même statue peut être perçue comme héros historique ou comme instrument d’humiliation. Cette divergence révèle une vérité essentielle : le patrimoine n'est jamais neutre. Il est situé, traversé par des rapports de force, par des mémoires inégales.

Dès lors, les statues coloniales ne sont pas seulement des récits figés dans la pierre : elles sont aussi des censures monumentales, qui ont longtemps imposé une mémoire unilatérale. Les contester, c'est rouvrir l'histoire, fissurer l'ordre visuel colonial et rendre possible une pluralité de récits.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Sur les statues comme lieux de mémoire conflictuelle :

Sharon Macdonald, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, Londres, 2013.

## CHAPITRE 7. URBANISME ET ARCHITECTURE COLONIALE AUJOURD'HUI : UN NEOCOLONIALISME PATRIMONIAL ?

« *La notion de colonialité est extrêmement importante pour analyser la France contemporaine à l'heure où tant et tant continuent de croire que c'en est fini du colonialisme. [...] Les institutions de pouvoir restent structurées par le racisme.* » Françoise Vergès (2019), *Un féminisme décolonial*, p. 27

### Séville et Potosí classées UNESCO : muséification ou mémoire critique ?<sup>27</sup>

En 1987, Potosí fut inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO, en même temps que Séville, reconnue pour son centre historique, sa cathédrale et l'Alcázar. À première vue, cette double reconnaissance semble légitime : ces villes sont des joyaux d'architecture et de mémoire. Mais à y regarder de plus près, cette patrimonialisation simultanée révèle une contradiction politique majeure. Car Séville et Potosí ne représentent pas deux patrimoines équivalents, mais les deux faces d'une même histoire impériale :



À gauche, une photo de Séville prise le 29 août ; à droite, une photo de Potosí prise en février 2022. Photographies : © Juan Subirana Mejía.

- Séville, métropole colonisatrice, a prospéré grâce à l'argent du Cerro Rico.
- Potosí, colonie exploitée, a souffert pour bâtir cette prospérité.

Pourtant, dans les discours de l'UNESCO comme dans les politiques culturelles espagnoles, ces deux villes sont placées sur le même plan : deux “trésors de l'humanité”. Cette équivalence neutralise le rapport de domination qui les relie.

*« Pasaron los siglos y América Latina perfeccionó sus funciones.... La región sigue trabajando de sirvienta. Continúa existiendo al servicio de las necesidades ajenas... » Eduardo Galeano (1971), Las venas abiertas de América Latina, p. 18*

[Les siècles ont passé et l'Amérique latine a perfectionné ses fonctions. ... La région continue de travailler comme servante. Elle continue d'exister au service des besoins des autres...] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 18

À Potosí, la reconnaissance UNESCO a entraîné une vague de restaurations : églises baroques, couvents, façades vice-royales. Mais ces travaux n'ont pas profité aux habitants : ils ont souvent servi à embellir le centre historique pour les visiteurs étrangers. La ville est devenue un musée à ciel ouvert, où la douleur a été transformée en carte postale. L'UNESCO a congelé Potosí dans un passé colonial, comme si la mine ne respirait plus.

À Séville, la situation est inverse mais complémentaire. La ville se présente comme l'héritière glorieuse de son passé impérial. L'architecture coloniale y est célébrée, non questionnée. Les pavillons de l'Exposition ibéro-américaine de 1929, aujourd'hui restaurés, continuent de glorifier la “mission civilisatrice” de l'Espagne. La muséification ne critique pas le passé ; elle le réhabilite.

La question devient alors : la patrimonialisation est-elle un outil de mémoire, ou un nouvel instrument d'oubli ?

« *Completar el proyecto de la modernidad significa seguir reproduciendo la colonialidad.* » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 29

[Compléter le projet de la modernité signifie continuer à reproduire la colonialité.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 29

Dans cette perspective, la patrimonialisation internationale ne rompt pas avec la logique coloniale : elle la reformule sous une forme culturelle, consensuelle et touristique. Ce n'est plus la conquête armée, mais une colonisation patrimoniale, où les anciens territoires dominés deviennent des objets de consommation mémorielle pour le regard occidental.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Sur la patrimonialisation comme continuation symbolique de la colonialité : Laurajane Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, Londres, 2006.

Sur la critique des politiques patrimoniales internationales (UNESCO, tourisme, mémoire) :

David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge University Press, 2015.

Sur la patrimonialisation, colonialisme culturel et tourisme postcolonial : Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019.

## Restaurations financées par l'Espagne : coopération culturelle ou domination ?<sup>28</sup>

« *La lógica de la colonialidad opera en cuatro dominios: la economía, la política, la sociedad y el control del conocimiento y la subjetividad.*

» Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 17

[La logique de la colonialité opère dans quatre domaines : l'économie, la politique, la société et le contrôle du savoir et de la subjectivité.]

Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 17



« 30 Aniversario. Plan Maestro de Rehabilitación de las Áreas Históricas de Potosí » [30<sup>e</sup> anniversaire. Plan directeur de réhabilitation des zones historiques de Potosí] Publication de la © Cooperación Española - Cultura / La Paz, publiée le 1<sup>er</sup> juillet 2021. Source : *Page Facebook officielle de la Cooperación Española en Bolivia.*

Depuis les années 1990, le gouvernement espagnol, par le biais de l'Agence espagnole de coopération internationale pour le développement (AECID), finance la restauration de centaines de monuments coloniaux en Amérique latine : couvents, églises, palais, musées. À Potosí, plusieurs projets de

restauration ont été dirigés ou financés par des institutions espagnoles, notamment pour *la Casa de la Moneda* [La Maison de la Monnaie] et certaines églises baroques.

Ces initiatives sont présentées comme des actions de “coopération culturelle”, mais leur logique profonde est ambiguë. L’Espagne restaure ce qu’elle a construit non pas ce qu’elle a détruit. Elle réinvestit son propre patrimoine symbolique sur un territoire étranger. C’est une recolonisation douce, un soft power patrimonial. Comme le souligne Eduardo Galeano, le sous-développement n’est pas un accident, mais le produit d’un système historique :

« *El subdesarrollo no es una etapa del desarrollo. Es su consecuencia. El subdesarrollo de América Latina proviene del desarrollo ajeno y continúa alimentándolo.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 365

[Le sous-développement n’est pas une étape du développement. Il en est la conséquence. Le sous-développement de l’Amérique latine vient du développement des autres et continue à l’alimenter.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l’Amérique latine] p. 365

L’État espagnol agit ici comme un “gardien bienveillant” du passé colonial, mais cette bienveillance cache une hiérarchie implicite : L’Europe détient les moyens techniques, l’Amérique latine détient les ruines. Ainsi, les savoir-faire locaux, les artisans potosins, les architectes andins sont souvent marginalisés dans les projets de restauration. Les décisions esthétiques et muséographiques sont prises depuis Madrid ou Séville. Le résultat : des monuments impeccables restaurés selon une esthétique européenne, mais vidés de leur sens local. En d’autres termes, l’Espagne ne commande plus militairement les Andes, mais elle régit leur mémoire.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Sur la coopération culturelle comme instrument de soft power et de néocolonialisme : Salvador Forner Muñoz, *España y la cooperación cultural en América Latina*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2014.

Sur le patrimoine comme dispositif de pouvoir et de hiérarchisation postcoloniale : Gustavo Sorá, *Editores y políticas culturales en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

## L'Archivo General de Indias : monopole et centralisation des archives<sup>29</sup>

« *La historia se escribió desde Europa como si fuera la historia universal.* » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 9

[L'histoire a été écrite depuis l'Europe comme si elle était l'histoire universelle.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 9

Au centre de Séville se trouve un bâtiment somptueux : l'Archivo General de Indias, fondé en 1785 par Charles III pour rassembler tous les documents relatifs aux colonies espagnoles.

Ce lieu, inscrit au patrimoine mondial, abrite près de 43 000 volumes et 80 millions de pages : cartes, lettres, ordonnances, récits de voyage, rapports d'exploration. C'est la mémoire écrite de tout un continent mais conservée en Europe.

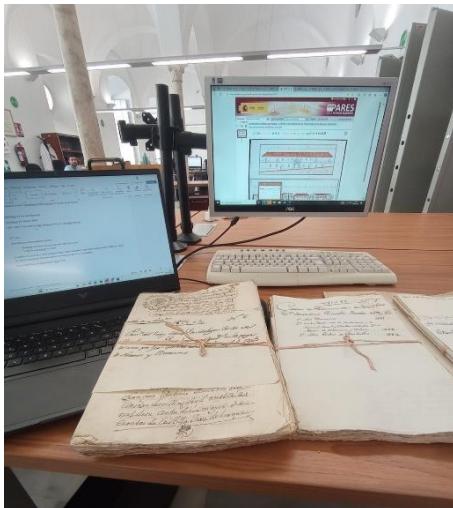
“*The very European roots of modern conservation theory*”  
ICCROM (2018), *Sharing Conservation Decisions*, p. 11

[Les racines profondément européennes de la théorie moderne de la conservation.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 11

Pour un chercheur jeune et professionnel latino-américain, accéder à cette mémoire implique souvent un pèlerinage inversé : il faut retourner à Séville pour consulter les traces de son propre passé. Cette situation crée une dépendance intellectuelle et symbolique. L'Espagne garde l'histoire ; l'Amérique garde les cicatrices. « L'Espagne condamna les sacrifices des autres, mais fit de son propre sacrifice un art.

---

Sur la décolonisation du patrimoine et la critique des restaurations venues d'Europe : Cristina Papa, *Antropología del patrimonio y colonialidad*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2018.



À gauche, une photo prise dans la salle de consultation des Archives générales des Indes ; à droite, une photo de l'entrée du Musée des Archives générales des Indes à Séville. Photos prises le 28 août 2025. Photographie : © Juan Subirana Mejía.

Ce monopole archivistique prolonge la logique impériale. Les archives coloniales, arrachées à leur contexte, sont devenues un capital de mémoire détenu par l'ancien colonisateur. Elles constituent une forme de propriété historique : l'Espagne détient littéralement les preuves du passé des autres. De plus, l'Archivo General de Indias est présenté par les institutions espagnoles comme un “temple de la mémoire universelle”. Mais cette universalité masque une asymétrie : ce qui est universel pour l'Europe est souvent particulier pour les autres. Les voix autochtones, les chroniques en quechua, les témoignages africains y sont rares, filtrés, ou classés comme “documents secondaires”. Le classement même des archives reproduit l'ordre colonial.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Sur les archives coloniales comme instrument de pouvoir et de contrôle du récit : Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press, 2009.

Sur la violence symbolique des archives impériales et la dépossession des mémoires colonisées : Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019.

## Le mécénat patrimonial : outil de soft power et de recolonisation symbolique<sup>30</sup>

« *Las imágenes coloniales son hoy un campo de disputa y resignificación.* » Teresa Gisbert (2004), p. 42

[Les images coloniales sont aujourd’hui un champ de lutte et de resignification.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l’art], p. 42

Au XXI<sup>e</sup> siècle, la domination ne passe plus principalement par les armes, mais par la culture, le patrimoine et l’économie symbolique. Joseph Nye (2004) un politologue américain et professeur à Harvard, célèbre pour avoir développé le concept de soft power, qui définit l’influence d’un État par l’attraction plutôt que par la contrainte avait nommé ce phénomène soft power : un pouvoir qui ne constraint pas, mais séduit, qui ne domine pas par la force, mais par l’adhésion.

“*Soft power rests on the ability to shape the preferences of others.*”  
Joseph Nye (2004), *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, p. 5

[Le soft power repose sur la capacité à façonner les préférences des autres.] Joseph Nye (2004), [Soft Power : Les moyens de la réussite en politique internationale], p. 5

Dans ce cadre, le mécénat patrimonial espagnol en Amérique latine à travers des programmes comme *Patrimonio para el Desarrollo* ou les *Itinéraires culturels ibéro-américains* apparaît comme une politique ambivalente. Officiellement, il s’agit de soutenir la conservation d’un « patrimoine partagé ». Mais cette rhétorique masque souvent une recolonisation symbolique : restaurer les façades baroques, préserver les églises coloniales, valoriser l’héritage impérial tout en neutralisant la violence qui l’a produit.

*La colonialidad del poder articula el control del trabajo, del saber y de la autoridad.* » Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 15

[La colonialité du pouvoir articule le contrôle du travail, du savoir et de l'autorité.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 15

Ce mécénat ne se limite pas à sauvegarder des pierres : il participe à façonner le récit. En finançant la restauration de l'architecture coloniale à Potosí, l'Espagne entretient l'image d'une ancienne puissance civilisatrice, tout en transformant un passé de domination en patrimoine esthétique. On polit la surface, on efface les fissures, on transforme la douleur historique en objet de contemplation. La beauté devient alors une forme d'anesthésie.

*“Heritage decisions are never neutral; they reflect power relations.”*  
ICCROM (2018), *Sharing Conservation Decisions*, p. 173

[Les décisions patrimoniales ne sont jamais neutres ; elles reflètent des rapports de pouvoir.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 173

Ce processus crée aussi une dépendance structurelle : faute de moyens locaux, de nombreuses villes andines acceptent ces financements, mais doivent en retour se conformer à des critères esthétiques et historiques définis depuis l'Europe. Le patrimoine devient ainsi un espace de négociation inégale, où l'ancien colonisateur continue de fixer les règles de la mémoire. Comme le souligne Teresa Gisbert, les images coloniales sont aujourd'hui un champ de lutte. Elles ne sont pas de simples vestiges du passé, mais des terrains de conflit symbolique où se joue la possibilité d'une relecture critique de l'histoire. Séville et Potosí, toutes deux classées au patrimoine mondial, incarnent cette asymétrie : l'une célèbre son passé impérial, l'autre porte encore ses plaies. Restaurer, oui mais sans anesthésier. Patrimonialiser, oui mais sans blanchir. Sinon, le patrimoine devient ce que le colonisateur a toujours voulu : un miroir poli où il contemple sa propre grandeur, sans jamais affronter la violence qui l'a rendue possible.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Sur le patrimoine, le néocolonialisme culturel et le développement : David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989. (chapitre sur la culture, le tourisme et la marchandisation de l'histoire)

## « Cholets » : Architecture contemporaine et postcoloniale contre style sévillan ?<sup>31</sup>

« Décoloniser, ce n'est pas seulement retirer des symboles, c'est créer d'autres imaginaires, d'autres formes, d'autres récits. » Françoise Vergès, Un féminisme décolonial (2019), p. 32



Façades multicolores d'une des « cholets » conçues par Freddy Mamani à El Alto (Bolivie). Photographie et Source : © *Arquitectura y Diseño*, article « Freddy Mamani imprègne de couleur l'Altiplano ».

Ces dernières années, un style architectural assez controversé et très coloré a émergé dans les Andes, puisant son inspiration dans les cultures andines. L'architecte bolivien Freddy Mamani, originaire d'El Alto, a mis en œuvre ce nouveau style pour les communautés indigènes de la région. Il pourrait s'agir du début d'une décolonisation architecturale, faisant apparaître une esthétique qui représente les peuples opprimés de l'époque coloniale, non plus invisibles ou relégués, mais visiblement présents, fiers, urbains.



Freddy Mamani au Museum of Contemporary Art Australia, dans le cadre de la 24<sup>e</sup> Biennale de Sydney (2024), Media Preview. Photographie de © Dan Boud.

On y voit une forme de résistance symbolique : loin de répliquer passivement le style colonial européen ces façades néo-classiques, ces planifications hispaniques « à l'espagnole » l'architecture de Mamani incarne une autre logique, une autre identité. Elle est moderne, audacieuse, inclusive. Elle affirme que l'architecture andine peut être contemporaine, qu'elle peut être symbole de réussite, de visibilité. Elle crée un contraste frappant avec l'architecture sévillane ou coloniale que l'on retrouve dans les centres historiques d'Amérique latine : dans ces derniers, la fierté était réservée aux colonisateurs ; ici, elle est offerte aux peuples autochtones.

La question se pose alors : la UNESCO pourrait-elle reconnaître ce style comme patrimoine ? Si le patrimoine est censé représenter la diversité culturelle, alors ces « cholets » maisons-palais de l'Ande, mélange de motifs indigènes, de couleurs vives et d'ambition architecturale pourraient en effet devenir un remarquable exemple d'architecture post-coloniale. Toutefois, cela poserait aussi un défi : reconnaître officiellement un style né justement de la mémoire colonisée et de la volonté de réappropriation. Cela reviendrait à accepter que le

patrimoine ne soit plus uniquement celui de l'empire, mais qu'il soit partagé, réinventé, décolonisé.



Façade d'un « cholet » de Freddy Mamani à El Alto (Bolivie).

Photographie et Source : © Gestalten, « Freddy Mamani and his kaleidoscopic city in the clouds ». [Freddy Mamani et sa ville kaléidoscopique dans les nuages] <sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> “Freddy Mamani’s Cholets for Export | Architecture”- University of California Press / Latin American Visual Culture.

“Why Freddy Mamani is Leading A New Andean Architecture” ArchDaily. [ArchDaily](#)  
“Neo-Andean Architecture in El Alto, Bolivia” - Society of Architectural Historians (SAH). [sah.org](#)

“Architecture : Les créations rebelles de Freddy Mamani” The Good Life (français).

## **TROISIEME PARTIE. LE FUTUR : Perspectives critiques et enjeux décoloniaux**

« *La descolonización no es una operación del pasado, sino una tarea histórica abierta hacia el futuro.* » Aníbal Quijano (1992), *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, p. 18

[La décolonisation n'est pas une opération du passé, mais une tâche historique ouverte vers le futur.] Aníbal Quijano (1992), [Colonialité et modernité / rationalité], p. 18

### **CHAPITRE 8. L'UNESCO ET LA PATRIMONIALISATION**

“*Many participants were of the opinion that existing international charters and laws are not fully applicable or appropriate in all cultural contexts.*” ICCROM (2018), *Sharing Conservation Decisions*, p. 17

[Beaucoup de participants estimaient que les chartes et lois internationales existantes ne sont pas entièrement applicables ou appropriées dans tous les contextes culturels.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 17

### **Séville et Potosí dans les classements mondiaux : deux faces d'un même récit<sup>32</sup>**

L'inscription d'un site au patrimoine mondial de l'UNESCO est censée garantir sa valeur universelle. Pourtant, cette “universalité” repose souvent sur une vision occidentale du monde. Lorsque Séville (1987) et Potosí (1987) ont rejoint la liste du patrimoine mondial, cette double reconnaissance a semblé placer les deux villes sur un pied d'égalité. Mais ce classement masque une tension fondamentale : l'une fut la métropole colonisatrice, l'autre la colonie exploitée.



Photo de Séville à droite prise le 28 août 2025 et Photo de Potosí à gauche prise le 05 janvier 2023. Photographies : © Juan Subirana Mejía.

Dans les dossiers officiels, Séville est décrite comme “un exemple exceptionnel de ville commerciale du Siècle d’or espagnol”, tandis que Potosí est présentée comme “un témoignage unique de la richesse coloniale et de l’extraction minière dans les Andes”. La première est valorisée pour sa puissance économique et architecturale ; la seconde, pour sa contribution au développement de cette même puissance. Autrement dit : l’Espagne est célébrée pour avoir conquis ; la Bolivie, pour avoir été conquise. L’UNESCO, malgré ses discours d’universalité, participe encore à une géopolitique du patrimoine, où l’Europe conserve le rôle d’arbitre culturel et moral.

« *La pobreza no está escrita en los astros; el subdesarrollo no es el fruto de un oscuro designio de Dios.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 22

[La pauvreté n'est pas écrite dans les astres ; le sous-développement n'est pas le fruit d'un dessein obscur de Dieu.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 22

Dans le cas de Potosí, la patrimonialisation a provoqué une muséification du centre historique : les églises et couvents baroques ont été restaurés, mais les quartiers miniers et populaires, eux, restent marginalisés. Les habitants de la ville, héritiers de ceux qui ont souffert dans les mines, sont souvent exclus des décisions sur la gestion du site.

Ainsi, la patrimonialisation internationale transforme Potosí en objet d'admiration, mais non en sujet de parole.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Sur la patrimonialisation par l'UNESCO et la fabrication de la “valeur universelle” : Laurajane Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, Londres, 2006.

Sur la critique décoloniale des politiques patrimoniales internationales :

Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches*, Routledge, Londres, 2013.

## Patrimoine neutralisé vs mémoire décoloniale <sup>33</sup>

« *La recuperación de la simbología indígena es un camino hacia una memoria más justa.* » Teresa Gisbert (2004), p. 35

[La récupération de la symbolique indigène est une voie vers une mémoire plus juste.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 35

Le discours patrimonial mondial repose sur une idée séduisante : le patrimoine appartiendrait à toute l'humanité. Mais cette “universalité” a un prix : elle neutralise les conflits historiques. L'UNESCO décrit les monuments coloniaux comme des “témoins d'un échange culturel” plutôt que comme des instruments de domination. Le mot “colonisation” apparaît rarement dans les fiches officielles, remplacé par des formules diplomatiques : “contacts entre civilisations”, “expansion du monde occidental”, “fusion d'influences artistiques”. Ce vocabulaire efface la violence : il transforme la conquête en rencontre, la destruction en métissage.

Ce processus crée ce que l'on peut appeler un patrimoine neutralisé : un ensemble de monuments dépolitisés, esthétisés, désactivés. Les églises de Potosí deviennent de “belles œuvres baroques”, mais plus personne ne rappelle qu'elles furent construites avec l'argent du sang. Les palais de Séville sont loués pour leur “raffinement artistique”, sans mention de leur financement par les mines andines.

À l'inverse, une mémoire décoloniale ne cherche pas à effacer le conflit, mais à le rendre visible. Elle considère les monuments comme des lieux de tension, où les blessures du passé doivent être dites. Elle donne voix à ceux que le patrimoine officiel réduit au silence : les artisans indigènes, les esclaves, les mineurs, les femmes.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Sur patrimoine, colonialité et relecture critique des narrations officielles : Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches*, Routledge, Londres, 2013.

Sur mémoire décoloniale, violences historiques et luttes pour la reconnaissance : Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, La Découverte, Paris, 2013.

## Risques d'une histoire figée, hors des voix locales<sup>34</sup>

« *Selon ce récit, la décolonisation aurait tout simplement mis un point final au colonialisme.* » Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, p. 27

L'un des grands dangers de la patrimonialisation globale est la muséification des vivants. Les villes classées deviennent des vitrines figées, figées dans un “passé splendide” qui ne correspond plus à la réalité des habitants. Ce phénomène est particulièrement visible à Potosí, où les politiques de conservation privilégient les façades coloniales, tandis que les maisons des travailleurs s'effondrent. Les voix des habitants, des artisans, des communautés minières sont souvent écartées des processus de décision. L'UNESCO exige des normes de restauration qui privilégient la “pureté” du style baroque espagnol excluant les interventions populaires, les graffiti, les ajouts andins. Ainsi, la patrimonialisation devient une forme de purification esthétique : on nettoie le passé colonial au lieu de le discuter.

Ce nettoyage va de pair avec une économie touristique dépendante : les villes coloniales deviennent des produits d'appel, destinés à des visiteurs étrangers. Le patrimoine n'est plus un espace de mémoire, mais une marchandise. Le touriste photographie les façades sans savoir que derrière ces murs se cachent les descendants des mineurs du Cerro Rico, encore exploités dans les galeries.

Cette dissociation entre mémoire vivante et mémoire exposée produit une fracture culturelle. L'histoire devient un décor, et la douleur, une attraction. Pour éviter cette dérive, il faut réintroduire les voix locales dans le processus patrimonial. Un patrimoine réellement décolonial ne peut être décidé à Paris, Madrid ou Genève : il doit être pensé depuis les Andes, depuis les quartiers, depuis ceux qui vivent encore dans les traces de la colonisation.

**Vers une autre idée du patrimoine :** La question n'est donc pas de refuser la patrimonialisation, mais de la transformer. Il s'agit de passer d'un patrimoine de possession à un patrimoine de responsabilité. D'un patrimoine qui expose, à un patrimoine qui écoute.

Teresa Gisbert, Walter Mignolo et L'ICCROM (une organisation intergouvernementale qui œuvre au service de ses États membres afin de promouvoir la conservation de toutes les formes de patrimoine culturel dans toutes les régions du monde), proposent de nouveaux modèles :

- Des archives partagées entre l'Espagne et les pays latino-américains ;
- Des restaurations participatives où les communautés locales décident de la signification des monuments ;
- Des musées décoloniaux qui associent la beauté à la mémoire du travail et de la souffrance.

Cette réinvention du patrimoine repose sur une idée simple : aucun monument n'a de sens sans les vivants qui l'entourent. Potosí ne doit pas être un musée colonial, mais un lieu de réflexion mondiale sur la valeur de la vie humaine face à la gloire impériale. Séville, de son côté, devrait assumer son rôle historique non comme un titre de prestige, mais comme un espace de dialogue avec les héritiers de son empire.

L'UNESCO, en cherchant à protéger les traces du passé, risque parfois de prolonger l'ordre colonial sous une forme culturelle. Le patrimoine, quand il est dépoltisé, devient une machine à effacer les rapports de domination. Mais le même patrimoine, s'il est réinterprété, peut devenir un outil de justice mémorielle.

Séville et Potosí n'ont pas besoin d'être figées dans un passé baroque ; elles doivent être lues ensemble, comme un système : centre et périphérie, or et sang, gloire et blessure. Le futur du patrimoine dépendra de notre capacité à relier ces deux visages. Patrimonialiser ne doit plus signifier “sauver les pierres”, mais sauver les vérités qu'elles contiennent.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Sur l'exclusion des communautés locales dans les politiques de conservation : Laurajane Smith & Natsuko Akagawa (dirs.), *Intangible Heritage*, Routledge, Londres, 2009.

Sur patrimoine, participation et pouvoir dans les processus patrimoniaux : Rodney Harrison, *Heritage: Critical Approaches*, Routledge, Londres, 2013.

## De la statue coloniale à la statue populaire : Potosí et Séville réécrivent l'espace public<sup>35</sup>

*“Freezing heritage in a given time and space.” ICCROM (2018), Sharing Conservation Decisions, p. 57*

[Geler le patrimoine dans un espace et un temps figés.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 57

Si l'espace public a longtemps été le théâtre de la mémoire impériale, il connaît aujourd'hui un renversement silencieux mais profond. À Potosí, la statue du roi, du conquistador ou du saint espagnol a pratiquement disparu. La ville érige désormais des figures totalement différentes : des mineurs anonymes, des écrivains nationaux, des artisans, des travailleurs.

Dans les avenues principales en particulier l'Avenida del Minero et les rotondes proches du *Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] les statues représentent des hommes portant lampes, pelles et dynamite ; non plus des colonisateurs, mais ceux qui ont véritablement façonné la ville. Le centre historique lui-même, autour de la Plaza 10 de Noviembre, se remplit de bustes de musiciens, professeurs, héros civiques et artistes potosins.

L'espace public s'est “décolonisé” symboliquement : il cesse de glorifier l'empire espagnol et célèbre désormais la mémoire ouvrière et indigène.



A gauche : Monument « Héros du Boquerón », situé sur la Plaza Héroes del Boquerón (avenue Hermanos Ortega, esquina Boquerón y 12 de Octubre), Potosí, Bolivie. Photo © Edwin Pacheco Salazar. Source : POTOSI, Historia, Arte y Cultura.

Sculpture réalisée par les frères Walter et Armando Pórcel, sous la gestion du maire René Joaquino Cabrera. Œuvre en polyéthylène et fibre de verre, d'une hauteur de 2 mètres, posée sur un socle de 30 cm. Inaugurée et remise au peuple potosino le 15 novembre 2008.

A Droite Monument « Minero Cooperativista », situé sur l'Avenida del Minero, à l'angle de Circunvalación, près du campement des mineurs, Potosí (Bolivie). Photo Edwin Pacheco Salazar. Source : © POTOSI, Historia, Arte y Cultura.

L'œuvre est une contribution des mineurs organisés et gérée par la Fédération des Coopératives Minières de Potosí (gestion 2004-2006). La statue, construite en bronze, fut érigée et remise au peuple potosino le 11 février 2006, comme l'indique la plaque commémorative.



*A gauche : Monument au Mineur Révolutionnaire*, situé sur la Plaza del Minero, zone haute de la ville de Potosí (Bolivie). © Photo Edwin Pacheco Salazar. Source : © POTOSÍ, Historia, Arte y Cultura. Érigé en 1957 par l'artiste bolivien Desiderio Pardo Jurado, avec le soutien de ses compagnons mineurs et d'un sculpteur chilien ayant réalisé les moules. Les statues du mineur et de la *palliri* rendent hommage aux luttes sociales de la classe ouvrière minière, à qui l'histoire du pays attribue de nombreuses conquêtes sociales. L'œuvre fut coulée en bronze à la fonderie Velarde de la société minière Unificada de Potosí. La statue du mineur mesure un mètre soixante-dix, celle de la *palliri* un mètre quarante.

*A droit : Monument au Charango*, situé sur la Plaza 10 de Noviembre, Potosí (Bolivie). Photo Edwin Pacheco Salazar. Source : POTOSÍ, Historia, Arte y Cultura. L'auteur et donateur est l'artiste René Bonifaz, également concepteur de la dénomination « Potosí, cuna del Charango », projet consolidé en 1987 dans la ville de La Paz. Le monument fut érigé à Potosí en 1999 en hommage à cette appellation. L'œuvre représente un charango à diapason tempéré et exact, construit à l'échelle et en forme de « pecho de cóndor ». Il mesure 2,20 m de long et repose sur un tronc d'arbre servant de socle, lequel atteint une hauteur totale de 3 m.

Le même phénomène est visible à Séville, bien que plus discret. La ville qui fut le cœur administratif de l'empire possède aujourd'hui très peu de statues coloniales.

Le centre-ville est dominé par des figures culturelles :

- Gustavo Adolfo Bécquer dans le Parque de María Luisa,
- Le peintre Murillo devant le Museo de Bellas Artes,
- Velázquez à la Plaza del Duque,
- Les poètes romantiques dans les jardins.

Les conquistadors y sont minoritaires, presque invisibles. Autrement dit, la mémoire officielle n'est plus impériale, mais artistique. Là où l'empire voulait laisser des rois et des saints, les villes choisissent aujourd'hui des écrivains, des peintres, des mineurs : ceux qui créent, et non ceux qui conquièrent.

Cette transformation montre que les statues ne sont pas neutres. Elles changent lorsque les sociétés changent. Elles racontent ce qu'une ville veut être et ce qu'elle veut oublier.

À Potosí comme à Séville, la pierre raconte désormais un autre récit : celui du peuple, non celui du colon.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Sur les monuments comme construction sociale et réécriture de l'espace public :

James E. Young, *The Texture of Memory*, Yale University Press, New Haven, 1993.

Sur les monuments, la mémoire collective et les conflits symboliques dans l'espace urbain :

Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984–1992.

Sur l'art public, la mémoire et les luttes sociales dans l'espace urbain contemporain : Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, 1996.



*A gauche : Buste du Marquis de la Vega Inclán, Séville (Espagne), le 1 septembre 2025. Photo : © Juan Subirana Mejia. Le monument porte une plaque commémorative indiquant : « Marqués de la Vega Inclán. En el 50 aniversario de Sando como muestra de agradecimiento a Sevilla ». Il s'agit d'un hommage offert à la ville de Séville à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de l'entreprise Sando, avec la participation de la municipalité (mention « NO8DO, Ayuntamiento de Sevilla »). Le buste représente le marquis en tenue formelle, sur un socle métallique surélevé.*

*A droit : Monument avec les statues de Juan Martínez Montañés et d'autres figures historiques, Séville (Espagne), le 1 septembre 2025. Photo : © Juan Subirana Mejia. La photographie montre une partie du monument situé près de la cathédrale et de la Giralda, où apparaît la statue de l'artiste sévillan Juan Martínez Montañés (inscription « Montañés » visible sur le socle). L'ensemble sculptural est réalisé en pierre et présente plusieurs personnages représentés sur les différents côtés du piédestal.*<sup>35</sup>

## CHAPITRE 9. QUE FAIRE DES STATUES COLONIALES ?

« *Il est invisible mais non absent.* » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 210

### **Faut-il déboulonner les statues coloniales ?<sup>36</sup>**

Depuis plusieurs années, les défenseurs du patrimoine affirment qu'il faut conserver les statues coloniales au nom de l'histoire : les détruire reviendrait à “effacer le passé”. Cet argument, apparemment raisonnable, repose pourtant sur un malentendu : le passé ne réside pas dans la pierre, mais dans la mémoire et la parole des peuples. Une statue de conquérant installée au centre d'une place publique n'est pas un document neutre ; c'est un symbole de puissance, un dispositif de domination toujours actif.

Chaque piédestal dressé au cœur d'une ville reproduit symboliquement une hiérarchie coloniale. Conserver sans expliquer, c'est perpétuer l'ordre impérial sous une forme esthétique. Bertrand Tillier disait : *Le déboulonnage des statues suit souvent la chute des régimes : 1792, 1917, 1956, 1989, 2011...* « *Le point commun entre tous ces épisodes révolutionnaires, moins disparates qu'on ne pourrait le croire du point de vue qui nous occupe, réside dans les atteintes plus ou moins spontanées* » à la représentation d'une domination sociale contestée ou d'un ordre politique renversé. Mais on épure également « *l'espace public pour nettoyer les esprits* » : exprimer des opinions en les canalisant. Chasser un régime pour en générer un nouveau implique de « *susciter l'émergence de nouveaux signes* ». En définitive, « *ce mouvement faussement contradictoire [...] repose sur une maîtrise de l'espace public* » *La disgrâce des Statues* (p. 117).

Pour autant, la destruction immédiate n'est pas la seule voie. La conservation peut devenir un outil critique, à condition d'être accompagnée d'un travail de contextualisation : plaques explicatives, contre-monuments, interventions artistiques. Dans ce cas, le monument cesse d'être un objet de vénération pour devenir un espace de débat.

Face à l'inaction des institutions, d'autres ont choisi la stratégie inverse : déboulonner, renverser, brûler. En Bolivie, en Colombie, au Mexique, les statues de Colomb et des conquistadors ont été abattues ; aux États-Unis, celles de marchands d'esclaves ont disparu lors du mouvement Black Lives Matter ; en Afrique du Sud, Rhodes Must Fall a fait chuter la statue de Cecil Rhodes. Ces gestes ne cherchent pas à effacer l'histoire, mais à libérer l'espace public d'une mémoire imposée. Ils inversent la hiérarchie du visible.

Cependant, la destruction totale pose un paradoxe : une fois la statue renversée, que reste-t-il ? Si le vide n'est pas habité, il se transforme en oubli. C'est pourquoi de nombreux penseurs décoloniaux Walter Mignolo, Françoise Vergès appellent à dépasser la simple colère : non pas effacer les symboles, mais les retourner contre eux-mêmes, les subvertir, les exposer. Autrement dit, faire du monument un lieu où la mémoire devient active, critique, vivante.<sup>36</sup>

### **Pourquoi a-t-on effacé les traces soviétiques, mais pas celles du colonialisme ?<sup>37</sup>**

L'histoire récente permet de comprendre cette dynamique. Lorsque l'Union soviétique s'est effondrée, des milliers de statues de Lénine, Marx ou Staline ont disparu des places publiques. En Ukraine, en Géorgie, en Allemagne de l'Est, il était clair que laisser une statue, c'était laisser survivre l'idéologie. Alors on a détruit les symboles pour rompre la continuité du pouvoir. Mais dans le monde colonial, l'inverse s'est produit. Les statues de Christophe Colomb, d'Isabelle la Catholique ou des conquistadors sont restées debout. Certaines ont même été rénovées, protégées, classées "patrimoine". Deux idéologies, deux traitements opposés : on efface le soviétisme, mais on conserve l'empire. Parce que l'Europe considère le communisme comme un crime, mais le colonialisme comme une civilisation. C'est l'une des plus grandes hypocrisies mémorielles de l'Occident.

---

<sup>36</sup> Sur la décolonisation de l'espace public et la production de nouveaux symboles : Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La Fabrique, Paris, 2019.

Sur les débats contemporains autour des statues coloniales et esclavagistes :

Erica Lehrer & Cynthia E. Milton (dirs.), *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*, Palgrave Macmillan, Londres, 2011.



« Statue décapitée de Vladimir Ilitch Lénine dans un village d'Ukraine, peinte aux couleurs du drapeau national après le mouvement de *Leninopad*. Photographie de © Niels Ackermann (2015), issue de la série *Looking for Lenin*. » Source : Slate.fr, « *Looking for Lenin*, un voyage photographique au pays des statues déboulonnées », 2017.

C'est seulement après ce constat que peut surgir une autre perspective : un monument vivant n'est pas un objet figé. Il peut devenir un espace de mémoire active, où le passé dialogue avec le présent, où la pierre cesse d'être silencieuse pour devenir parlante. Détruire n'est pas toujours la solution ; parfois, transformer est plus subversif qu'effacer, car la critique inscrite dans la matière empêche le retour au mensonge. La véritable décolonisation de l'espace public ne se limite donc pas au marteau : elle s'accomplit dans la réappropriation, l'écriture, la performance, la mise en scène, la pédagogie. Ce n'est pas la statue que l'on renverse, mais le regard qui l'a figée.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Sur l'effacement des symboles soviétiques et la politique du déboulonnage en Europe de l'Est : Catherine Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*, Columbia University Press, New York, 1999.

## Les déplacer et les recontextualiser dans des musées ? Du monument public à l'objet d'histoire <sup>38</sup>

*“Continuity is therefore the basis on which to characterize living heritage.” ICCROM (2018), Sharing Conservation Decisions, p. 57*

[La continuité constitue ainsi la base permettant de caractériser le patrimoine vivant.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 57

Une autre proposition consiste à déplacer les statues des espaces publics vers des musées de la colonisation, où elles peuvent être analysées et critiquées. Cette option cherche un équilibre entre la préservation du patrimoine et la reconnaissance de la douleur qu'il représente. Comme le souligne Bertrand Tillier : « *L'espace muséographique paraît donc pouvoir être un lieu garantissant la conservation, l'exposition et la médiation de ce patrimoine dissonant.* » Bertrand Tillier (2021), La disgrâce des statues, p. 230



« *Former Richmond Confederate statue displayed in the exhibition, photographed by Axios Local.* » Source : © Axios, “Richmond Confederate statues featured in Los Angeles exhibit”, 2025.

Aux États Unis cette photographie montre la statue renversée et éclaboussée de peinture de Jefferson Davis, président de la Confédération esclavagiste pendant la guerre de Sécession. Présentée ainsi, couchée au sol dans un musée, elle devient un objet historique plutôt qu'un symbole glorificateur. Le socle disparu, la posture inversée et les traces de vandalisme rappellent visuellement la contestation populaire qui a conduit à son retrait. En l'exposant dans cet état, le musée transforme le monument en preuve matérielle d'un conflit mémoriel, invitant le public à réfléchir sur l'héritage de l'esclavage et les luttes actuelles pour la justice raciale. Ici, le musée ne neutralise pas la statue : il la fait parler différemment, rendant visible l'histoire de sa chute autant que celle de son érection.

« *Cada acto de destrucción encuentra su respuesta, tarde o temprano, en un acto de creación.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 365

[Chaque acte de destruction trouve sa réponse, tôt ou tard, dans un acte de création.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 365

Cette approche transforme la statue en preuve, en objet d'étude, plutôt qu'en symbole de gloire. Mais elle pose un autre risque : celui de déplacer la question hors du regard public.

Sortir la statue de la rue, c'est aussi la soustraire au débat populaire. Le musée peut devenir un lieu de mise à distance, une cage dorée où l'histoire est neutralisée. La vraie question n'est donc pas seulement où placer la statue, mais comment la faire parler différemment. Une statue déplacée sans récit critique reste muette, même dans un musée. Il faut inventer des dispositifs de parole, où les descendants des colonisés peuvent interpréter, réécrire, répondre.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Sur les statues déplacées dans les musées et la transformation du monument en objet critique :

Sharon Macdonald, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, Londres, 2013.

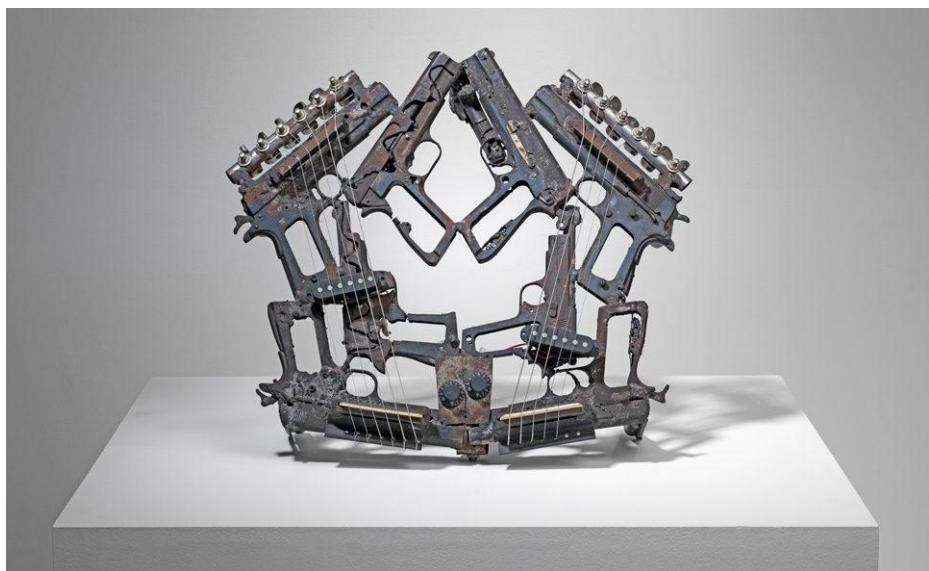
## Les transformer par l'art et la critique. Vers une esthétique décoloniale<sup>39</sup>

« *Es necesario volver a trazar el mapa del conocimiento y de la interpretación.* » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 13

[Il est nécessaire de redessiner la carte du savoir et de l'interprétation.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 13

C'est peut-être ici que réside la voie la plus féconde : transformer les statues plutôt que les supprimer, les soumettre à l'art, à la critique, à la réinterprétation. De nombreux artistes contemporains ont choisi cette approche, transformant les monuments coloniaux en espaces d'insurrection poétique.

L'artiste mexicain Pedro Reyes a proposé de fondre des armes pour créer de nouvelles sculptures pacifiques, inversant le sens de la matière.



Pedro Reyes, *Disarm (Mechanized Orchestra)*, 2012 « *Disarm (Mechanized Orchestra)* », Pedro Reyes, 2012. Photographie : © Pedro Reyes / Aesthetica Magazine. Source : © Aesthetica Magazine, *Pedro Reyes: Disarm*

Instrument de musique fabriqué à partir d'armes à feu récupérées et fondues, puis réassemblées en dispositif sonore. L'artiste reconfigure la matière violente pour produire de la musique, transformant symboliquement un outil de mort en instrument de création.



Roberto Mamani Mamani, *Pachamama del Vientre*. Photographie et source : compte officiel Instagram de © Roberto Mamani Mamani. Lien : <https://www.instagram.com/p/DIAGsJxs2ef/> Licence : usage éditorial (publication publique du compte de l'artiste).

En Bolivie, Roberto Mamani Mamani est l'une des figures majeures de l'art on pourrait « décolonial ». Issu du peuple aymara, il revendique une esthétique fondée sur la *cosmovisión andina* : couleurs vibrantes, motifs symboliques, montagnes sacrées, visages solaires et animaux totémiques.

Son travail n'est pas seulement esthétique : il constitue un manifeste politique. En représentant les identités indigènes dans des formats monumentaux peintures murales, sculptures, galeries Mamani Mamani renverse des siècles d'effacement culturel. Il fait entrer l'univers aymara dans des espaces institutionnels et urbains, affirmant une fierté identitaire longtemps marginalisée.



Roberto Mamani Mamani dans son atelier, entouré de ses sculptures et peintures inspirées de la cosmovision andine (Bolivie). Photographie : © Unifranz / Blog institucional. Source : “*Mamani Mamani 2.0: estudiantes crean una propuesta creativa de imagen digital*”, Universidad Privada Franz Tamayo (Unifranz).

Cette photographie le montre au cœur de son atelier, manipulant des sculptures aux couleurs intenses, comme une mise en scène vivante de la mémoire andine. Les œuvres qu'il présente réinterprètent les formes traditionnelles en un langage contemporain, tout en restant fidèles à l'héritage symbolique indigène.

« *Los artistas indígenas incorporaron elementos de su propia cosmovisión en las representaciones cristianas, generando un sincrétismo visual único.* » Teresa Gisbert (2004), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 20

[Les artistes indigènes incorporèrent des éléments de leur propre cosmovision dans les représentations chrétiennes, générant un syncrétisme visuel unique.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 20

Mamani Mamani transforme ainsi l'art en outil de réappropriation culturelle et en réponse claire à la colonialité esthétique. Son œuvre affirme une évidence : les cultures autochtones ne sont pas le passé, mais l'avenir multicolore de la Bolivie.

“*The truth is that we need them more than they need us; they give us relevance.*” ICCROM (2018), *Sharing Conservation Decisions*, p. 16

[La vérité est que nous avons plus besoin d'eux qu'ils n'ont besoin de nous ; ce sont eux qui nous donnent notre légitimité.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 16

Ces gestes artistiques transforment la colère en création, et la mémoire en dialogue. Ils rappellent que l'espace public n'est pas un musée, mais un champ d'expériences politiques. La statue devient un support de réécriture, une surface d'expression collective. La transformation décoloniale repose sur une idée simple : il ne s'agit pas de supprimer les symboles du passé, mais de changer leur direction. Le même bronze qui glorifiait un roi peut devenir la voix d'un peuple.

**Vers une politique des monuments vivants :** Que faire des statues coloniales ? Les quatre voies : conserver, détruire, déplacer, transformer ne s'excluent pas ; elles forment un continuum de stratégies décoloniales. Selon les contextes, chacune peut avoir un sens. Mais l'objectif reste le même : rompre avec la passivité du monument, faire de la pierre et l'acier un espace de conscience.

Un monument vivant n'est pas un objet figé : c'est un lieu de mémoire active, où le passé dialogue avec le présent. Dans cette perspective, chaque ville devrait repenser ses symboles publics non comme des reliques, mais comme des scènes d'éducation politique.

Les statues coloniales ne sont pas des ennemis à abattre, mais des miroirs à briser pour mieux se voir. Les conserver sans critique, c'est prolonger le mensonge ; les détruire sans réflexion, c'est perdre la trace ; les déplacer sans contexte, c'est anesthésier la douleur. Mais les transformer, c'est ouvrir un champ infini de réappropriations.

L'avenir du monument dépend de notre capacité à le désacraliser sans le vider, à le réinventer sans oublier. Ainsi, la décolonisation de l'espace public devient une œuvre collective, où l'art, la mémoire et la politique se rejoignent pour écrire un nouveau récit du monde.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Sur l'art comme outil de transformation des monuments coloniaux et de réécriture de l'espace public :

Nathalie Batraville, *Art, mémoire et décolonisation : pratiques artistiques dans l'espace public*, Éditions du Remue-Ménage, Montréal, 2018.

Sur l'esthétique décoloniale et les pratiques artistiques latino-américaines contemporaines :

Walter Mignolo & Rolando Vázquez, *On Decolonial Aesthetics*, Duke University Press, Durham, 2019.

Sur l'art public, les monuments et la transformation critique des symboles du pouvoir : Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, 2002.

## CHAPITRE 10. VERS UNE REINTERPRETATION DECOLONIALE

« *El arte puede convertirse en un medio para descolonizar el imaginario social.* » Teresa Gisbert (2004), p. 38

[L'art peut devenir un moyen de décoloniser l'imaginaire social.] Teresa Gisbert (2004), [Iconographie et mythes indigènes dans l'art], p. 38

### Remplacer les statues coloniales par des figures autochtones : une réappropriation de la mémoire<sup>40</sup>

Dans plusieurs villes boliviennes Potosí, La Paz, El Alto, Sucre un phénomène remarquable s'observe : les statues de conquistadors, de figures royales ou de missionnaires, longtemps centrales dans l'espace public, sont progressivement remplacées par des représentations de mineurs, de femmes aymaras, d'artistes ou de héros populaires. Ce changement n'est pas seulement esthétique ; il est profondément politique. Pendant des siècles, la statuaire coloniale a instauré une hiérarchie du visible : seuls les corps européens rois, soldats, saints étaient jugés dignes d'être pétrifiés dans la pierre. Les peuples autochtones, pourtant majoritaires, en étaient exclus. L'espace public enseignait ainsi que la mémoire légitime appartenait aux colonisateurs.

« *Toda memoria es subversiva, porque es diferente, y también todo proyecto de futuro.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 365

[Toute mémoire est subversive, parce qu'elle est différente, et tout projet de futur l'est aussi.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l'Amérique latine] p. 365

Remplacer Colomb, Isabelle la Catholique ou les conquistadors par des figures autochtones revient à inverser cette logique. La statue devient un acte de réparation symbolique : elle donne forme à ceux que l'histoire avait rendus invisibles. La colonialité ne disparaît pas avec l'indépendance ; elle survit dans la mémoire et dans la ville. Installer une statue de mineur sur la Plaza de Potosí

ou une cholita à El Alto, c'est dire publiquement : *nous existons, nous avons fait la ville, nous appartenons à son histoire.*



Statue de Tupac Katari et Bartolina Sisa à El Alto, département de La Paz, Bolivie. Photographie : © Hugo Quispe. Source : © Wikimedia Commons. Licence : CC BY 3.0.

Ce geste a un effet social concret. Il permet à la population de se reconnaître dans son espace urbain. Les enfants voient enfin des corps qui leur ressemblent, les travailleurs voient leur histoire honorée, les peuples indigènes cessent d'être rejetés à la périphérie symbolique. Contrairement à la destruction pure, qui peut laisser un vide, la substitution crée une mémoire vivante. Elle ne supprime pas le passé, elle le corrige. Elle transforme l'espace public en scène de justice.

*“This often results in the suppression and even the breaking down of communities’ connections to heritage.” ICCROM (2018), Sharing Conservation Decisions, p. 57*

[Cela entraîne souvent la suppression, voire la rupture des liens entre les communautés et leur patrimoine.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 57

Ainsi, la statue indigène n'est pas un objet décoratif ; elle est une réponse à cinq siècles d'effacement. Là où les conquistadors avaient figé leur domination dans le bronze, les peuples andins inscrivent aujourd'hui leur présence dans la pierre. C'est une décolonisation par la sculpture, une reconquête de l'histoire par la forme.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Sur le remplacement des monuments coloniaux et la réécriture de la mémoire publique en Amérique latine :

Alejandra Villasmil, *Monumentos en disputa: memoria, espacio público y descolonización en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2020.

Sur la réappropriation visuelle indigène dans l'espace public et la décolonisation de l'imaginaire :

Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015.

## Contre-monuments et artistes contemporains<sup>41</sup>

**L’art comme espace de réparation :** Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, l’art contemporain s’est emparé du débat sur les monuments coloniaux pour proposer une autre manière d’habiter la mémoire : non plus par la célébration, mais par la réinterprétation. C’est dans cette perspective qu’est apparue la notion de contre-monument, formulée d’abord en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, puis reprise dans le champ décolonial. Un contre-monument ne cherche pas à glorifier, mais à interroger. Il désacralise le lieu, renverse le regard, déplace la solennité vers la critique.



Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, *Monument contre le fascisme*, Hambourg-Harburg, 1986. Photographie : © Esther Shalev-Gerz / Jochen Gerz. Source : Site officiel de l’artiste *Monument Against Fascism*,

Les artistes décoloniaux ont transformé cette idée en outil politique. En Amérique latine, l’artiste chilienne Voluspa Jarpa a présenté des installations à

partir des archives déclassifiées des dictatures, où les visages des disparus se superposent aux symboles impériaux.



Voluspa Jarpa, installation de la série *Desplazamientos / Displacements*, 2018.  
Photographie : © Voluspa Jarpa / mor·charpentier gallery. Source : Galerie  
mor·charpentier , *Voluspa Jarpa*, <https://www.mor-charpentier.com/artist/voluspa-jarpa/>

En Bolivie, des collectifs comme *Mujeres Creando* ou *Ch'ixi Arte* ont investi les places coloniales pour y inscrire des mots de révolte : « *Ni la terre ni les femmes ne sont un territoire de conquête.* »



Graffiti du collectif féministe et décolonial *Mujeres Creando*, La Paz, Bolivie. Texte du mur : « *Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista.* » Traduction : [Ni la terre ni les femmes ne sont un territoire de conquête.] Photographie : © Mujeres Creando / Public Poetry Archive. Source : *Public Poetry – Mujeres Creando's graffiti*, 2017.

À Séville, l'artiste espagnol Santiago Sierra a proposé de renverser le drapeau espagnol devant le pavillon de 1929 en hommage aux “colonisés sans nom” une provocation censurée par la mairie.



Santiago Sierra devant son installation “Bandera de España bañada en sangre”, exposée à la galerie Promoción del Arte (Madrid).

L'œuvre consiste en un drapeau espagnol

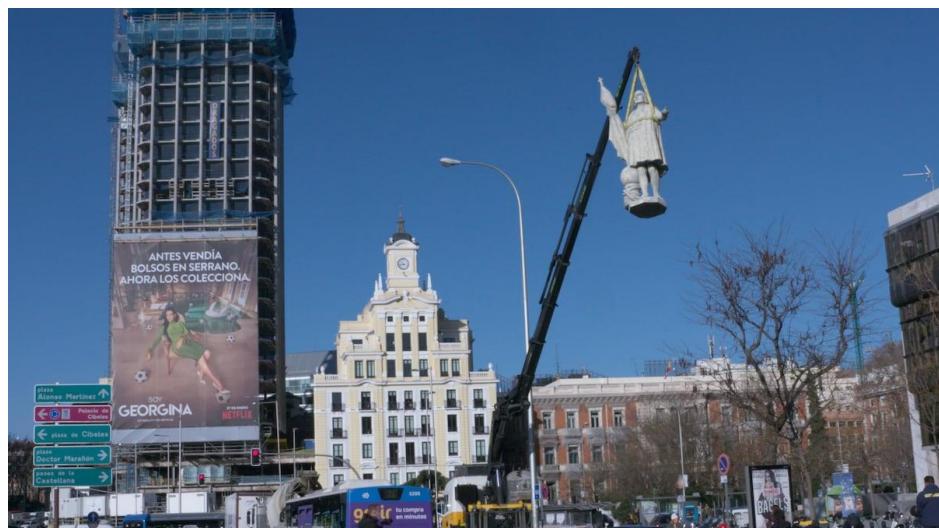
entièrement recouvert de sang humain, dénonçant la violence étatique, coloniale et policière. Photographie : © OKDiario / Alberto Lardiés, 2022.

Source : « *La bandera de España bañada en sangre: así es la nueva provocación del artista que quemó al Rey* », OKDiario, 2022.



Iván Argote, *Turistas* (2012). Photographie : © Iván Argote. Source : Iván Argote – *Turistas* (2012), dossier officiel de l'artiste.

Intervention performative sur la statue de Christophe Colomb à Bogotá, où Argote et plusieurs participants recouvrent le monument d'un poncho traditionnel andin. L'artiste détourne symboliquement la figure du conquistador en la réinscrivant dans une esthétique populaire et locale, renversant ainsi la hiérarchie coloniale.



Iván Argote, *Mirad niños, Colón se va* (2022). Séquence du film-performance d'Argote montrant la statue de Christophe Colomb suspendue par une grue et "se promenant" dans les rues de Madrid, après avoir été descendue de son piédestal. Photographie : © Iván Argote / *El País*. Source : *El País*, « *Mirad, niños: Colón se va. La estatua del conquistador baja de su pedestal y se da un paseo por Madrid* », 17 février 2022.

Cette image capture un geste artistique décisif dans le travail d'Iván Argote : déplacer un monument pour déplacer le regard. En sortant la statue de Colomb de son piédestal symbole de domination, d'autorité et de récit national figé l'artiste rompt avec la solennité monumentale pour transformer la figure du conquistador en un objet mobile, vulnérable, presque ridicule.

Le dispositif une grue transportant la statue au-dessus du trafic madrilène crée un contraste saisissant :

1. Le pouvoir colonial est littéralement désancré.
2. L'icône héroïque redevient un simple corps de pierre.
3. L'espace urbain devient terrain de jeu critique.

Argote ne détruit pas la statue : il la désacralise, la réinscrit dans la contemporanéité et l'ouvre au débat public. En invitant les passants et les enfants auxquels s'adresse le titre à regarder Colomb autrement, l'artiste propose une pédagogie décoloniale par l'image : comprendre que les monuments ne sont pas éternels, qu'ils ont été construits, transportés, installés, et qu'ils peuvent donc être réinterprétés. Cette œuvre s'inscrit pleinement dans la logique du contre-monument : déplacer pour questionner, manipuler pour déhiérarchiser, montrer pour révéler la fragilité du pouvoir historique.

Toutes ces œuvres rappellent que la décolonisation ne se joue pas seulement dans les livres d'histoire, mais dans les formes visibles du présent : les statues, les rues, les places. Elles s'inscrivent dans un mouvement global d'esthétique décoloniale, que par Walter Mignolo pense que l'art peut désobéir aux musées comme les peuples désobéissent aux empires.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Sur la notion de contre-monument et sa portée critique :

James E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, Critical Inquiry, vol. 18, no. 2, University of Chicago Press, 1992.

Sur l'art décolonial et la désobéissance esthétique face aux récits impériaux :

Walter Mignolo & Pedro Pablo Gómez, *Estéticas decoloniales*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012.

Sur les interventions artistiques contemporaines autour des monuments coloniaux en Amérique latine :

Miguel A. López, *Dislocaciones: arte contemporáneo, colonialidad y memoria en América Latina*, Museo Universitario del Chopo / UNAM, México, 2019.



*Statue de Christophe Colomb sur son socle portant l'inscription « COLÓN », accompagnée d'un montage numérique représentant la statue recouverte d'un poncho andin multicolore. Montage réalisé par Juan Subirana Mejia sur NightCafe.com*

## Plaques explicatives, interventions critiques, performances. Faire parler les monuments plutôt que les faire taire<sup>42</sup>

« Le maintien à leur emplacement des statues, accompagnées de plaques didactiques, est la moins radicale des solutions envisagées. » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 213

Si la destruction des statues pose la question du vide, la recontextualisation critique propose une autre voie : parler *avec* les monuments, contre eux. Cette méthode repose sur la parole, la pédagogie et la confrontation. Elle transforme les statues en lieux d'apprentissage, où l'on peut confronter la beauté de la forme à la violence du sens.

De plus en plus de villes expérimentent cette approche. À Berlin, des plaques explicatives accompagnent désormais les monuments liés au colonialisme allemand, rappelant les massacres des Hereros et des Namas en Namibie.



Hererostein (pierre des Héreros) avec plaque commémorative des victimes de la domination coloniale allemande, Cimetière de Columbiadamm, Berlin-

Neukölln. Source : « © Hererostein », site *Kolonialismus begegnen* (Berlin) « Zum Gedenken an die Opfer der deutschen Kolonialherrschaft in Namibia 1884–1915, insbesondere des Kolonialkrieges von 1904-1907. »

Les performances constituent une autre forme de relecture. Elles inscrivent le corps dans le débat. L'artiste sud-africaine Sethembile Msezane, déjà évoquée, s'est tenue sur le piédestal vide de la statue de Cecil Rhodes, ailes déployées, incarnant littéralement la mémoire vivante qui remplace la pierre.



*Chapungu - The Day Rhodes Fell*, performance de Sethembile Msezane lors du retrait de la statue de Cecil Rhodes, Université du Cap (UCT), 9 avril 2015. Photographie: © Wynand van Wyk / Courtesy of the artist. Source : *CNN Style*, « Sethembile Msezane: The photograph that defined Rhodes Must Fall », 15 mars 2024.

En France, des collectifs afrodescendants ont organisé des marches silencieuses autour des statues de Colbert auteur du *Code noir* pour dénoncer la persistance d'une mémoire sélective.



Statue de Jean-Baptiste Colbert taguée « NÉGROPHOBIE D'ÉTAT » devant l'Assemblée nationale, Paris, 23 juin 2020. Photographie : © BFMTV / capture reportage. Source : BFMTV, « Paris : la statue de Colbert devant l'Assemblée nationale taguée », 23 juin 2020.

Cette intervention visuelle sur la statue de Colbert, principal architecte du *Code noir* de 1685, matérialise une critique directe de l'héritage esclavagiste encore inscrit dans l'espace public français. Le tag « NÉGROPHOBIE D'ÉTAT » transforme le monument en support d'accusation politique : la pierre devient un lieu de dénonciation, non plus de célébration. La peinture rouge appliquée sur la statue renvoie symboliquement au sang versé pendant des siècles de traite et de servitude.

« *Le happening et l'éphémère qui se substituent à la statue refusent par définition la conservation.* » Bertrand Tillier (2021), *La disgrâce des statues*, p. 225

Cette action s'inscrit dans un mouvement plus large de relecture critique des monuments coloniaux en France, où des collectifs afrodescendants contestent la persistance d'une mémoire officielle sélective. Ici, le geste réinscrit le corps

social dans le débat mémoriel : le monument parle non par son auteur, mais par ceux qu'il a historiquement invisibilisés.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Sur la recontextualisation des monuments et l'usage des plaques explicatives : Bertrand Tillier, *La disgrâce des statues. Essai sur les conflits de mémoire*, Payot & Rivages, Paris, 2021.

Sur les performances artistiques comme outils de réécriture décoloniale de l'espace public :

Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham, 2011.

Sur les monuments controversés, la pédagogie mémorielle et les usages critiques dans l'espace public :

Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, Londres, 2009.

## Exemples internationaux de recontextualisation. Quand le monde relit ses monuments<sup>43</sup>

*“The link between the past, present and future is not always broken or unconnected.” ICCROM (2018), Sharing Conservation Decisions, p. 57*

[Le lien entre le passé, le présent et le futur n'est pas toujours rompu ni déconnecté.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 57

De multiples expériences à travers le monde illustrent cette révolution du sens. Elles montrent qu'il est possible de garder les statues tout en les transformant en outils critiques.

- **Barcelone (Espagne) :**



Intervention activiste sur la statue de Christophe Colomb à Barcelone : installation d'un gilet de sauvetage géant par des membres de l'ONG Open Arms, 4 juillet 2018. Photographie : © Alejandro García / *El Heraldo*. Source : *Heraldo de Aragón*, « Colocan un chaleco salvavidas gigante a la estatua de Colón en Barcelona », 4 juillet 2018.

Cette intervention transforme temporairement la statue de Colomb en une plateforme de dénonciation politique contemporaine. En installant un gilet de sauvetage géant symbole de la crise migratoire en Méditerranée Open Arms crée une analogie entre les violences du passé colonial et celles que subissent aujourd’hui les migrants. La figure du « découvreur » se retrouve ainsi réinscrite dans une histoire plus large de déplacements forcés et de domination. Cette recontextualisation ne détruit pas le monument, mais renverse son sens : Colomb n'est plus représenté comme héros civilisateur, mais comme un élément du système colonial et de ses continuités modernes. La statue devient alors un support critique, révélant comment les mémoires coloniales se prolongent dans les injustices actuelles.

- **Ottawa (Canada) :**



Statue renversée de Sir John A. Macdonald après une action de protestation, parc Victoria (Canada), 2021. Photographie : © Artur Widak / NurPhoto. Source : *Macdonald-Laurier Institute*, « Six Ways to Erase Sir John A. Macdonald in Time for His 208th Birthday », 10 janvier 2023.

Le renversement de la statue de John A. Macdonald, Premier ministre

du Canada et architecte des politiques d'assimilation forcée envers les peuples autochtones constitue un moment fort des débats publics sur la mémoire coloniale au Canada. Le monument gisant au sol, maculé de peinture rouge évoquant symboliquement le sang, expose visuellement les violences du passé longtemps effacées dans l'espace public. Cette action directe ne cherche pas seulement la destruction matérielle : elle force une confrontation collective avec l'histoire du génocide culturel, des pensionnats autochtones et du racisme institutionnel.

En renversant la statue, les manifestants renversent également un récit national héroïque, ouvrant la voie à la création d'espaces mémoriels autochtones basés sur l'écoute, la guérison et la parole communautaire.

- **Mexico (Mexique) :**



Inauguration officielle de la statue de la “Joven de Amajac” par des communautés indigènes et autorités culturelles, Mexico, 25 juillet 2023. Photographie : © Gobierno de la Ciudad de México / Capital 21. Source : *Capital 21*, « Comunidades indígenas inauguran la “Joven de Amajac” en la Glorieta de las Mujeres que Luchan », 25 juillet 2023.

Cette photographie montre un moment fondateur de la réécriture symbolique du centre historique de Mexico : l'inauguration de la *Joven de Amajac*, qui remplace désormais la statue de Christophe Colomb. L'image place au premier plan les communautés indigènes, traditionnellement exclues des décisions patrimoniales, mais ici actrices principales de la commémoration. Leur présence collective, vêtue de tenues cérémonielles, transforme le monument en un espace de visibilité, de reconnaissance et de réparation symbolique. La posture fière de la sculpture figure féminine indigène se dresse comme un contre-récit direct au héros colonial qu'elle remplace. L'ensemble compose une scène de mémoire décoloniale vivante, où le monument devient le support d'un nouvel imaginaire partagé.

- **En Argentine, à Buenos Aires :** une autre statue de Colomb a été déplacée en 2013 et remplacée par celle de Juana Azurduy, héroïne métisse de la lutte pour l'indépendance.



Monument à *Juana Azurduy* (1780-1862) situé sur la Plaza del Correo, devant le Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires (Argentine). *Source* : photographie disponible sur © TripAdvisor, « Monumento a Juana Azurduy », Buenos Aires.

Chacun de ces exemples illustre une réinvention décoloniale du patrimoine : ne pas effacer, mais transformer. Le monument devient un palimpseste, une surface où le passé et le présent coexistent, sans hiérarchie.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Sur la recontextualisation critique des monuments et la notion de contre-monument : James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, 1993.

Sur les débats internationaux autour des statues coloniales, leurs déplacements et remplacements :

Erica Lehrer & Cynthia E. Milton (dirs.), *Curating Difficult Knowledge. Violent Pasts in Public Places*, Palgrave Macmillan, Londres, 2011.

## CHAPITRE 11. VERS UNE MEMOIRE PLURIELLE ET DECOLONIALE

« Hoy esa idea está en proceso de desmontaje... porque quienes fueron negados hoy dicen: no, gracias; mi opción es decolonial. » Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 119

[Cette idée est aujourd’hui en train d’être démantelée... parce que ceux qui ont été niés disent désormais : non merci ; mon choix est décolonial.] Walter Mignolo (2007), [L’idée de l’Amérique latine], p. 119



Monument aux mineurs et aux femmes du Cerro Rico, Potosí, Bolivie (2019).  
Photographie : © Martin Prieto, série *Pachamama - The Miners of Bolivia*,  
Agence VU', 2019.

Ce monument contemporain représente un mineur et une femme andine figures emblématiques de l'économie extractive de Potosí. À travers cette sculpture, la communauté rend hommage à la force ouvrière et à la présence féminine dans les luttes minières, souvent absente des récits officiels.

### **Le rôle central des communautés locales et indigènes. Reprendre la parole sur l'histoire<sup>44</sup>**

Aucune réécriture du passé ne peut être authentiquement décoloniale si elle ne repart pas des communautés locales, c'est-à-dire de ceux qui vivent encore dans les espaces marqués par la colonisation.

À Potosí, les habitants des quartiers miniers descendants des travailleurs *du Cerro Rico* [« *La Montagne Riche* »] ne participent presque jamais aux discussions patrimoniales. Leur expérience du lieu, pourtant la plus directe, la plus incarnée, est souvent jugée “non experte”.



Habitants des quartiers miniers de Potosí, au pied du Cerro Rico, Bolivie (2019). Photographie : © Martin Prieto, série Pachamama – The Miners of Bolivia, Agence VU'.

C'est là une contradiction fondamentale : ceux qui habitent la mémoire sont exclus de sa gestion. Une approche décoloniale du patrimoine suppose au contraire que les communautés locales deviennent les médiatrices de leur propre mémoire. Cela signifie reconnaître leurs pratiques rituelles, leurs mythes, leurs usages de l'espace comme des formes légitimes de connaissance. À Potosí, par exemple, les mineurs continuent d'honorer El Tío, figure souterraine de protection et de révolte.

*“Sharing enhances awareness of other knowledge and the limits of our own.” ICCROM (2018), Sharing Conservation Decisions, p. 9*

[Le partage accroît la reconnaissance des savoirs des autres et des limites de nos propres savoirs.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 9

Cette spiritualité, longtemps méprisée comme “superstition”, pourrait devenir une clé d’interprétation du patrimoine colonial : une contre-lecture populaire de l’histoire. Chaque offrande à El Tío est une manière de réinscrire le corps indigène dans un espace que la colonisation avait voulu purifier. De même, les communautés andines ont développé des pratiques artistiques et cérémonielles autour des anciens monuments : fêtes hybrides, musiques rituelles, interventions poétiques sur les façades coloniales.

Ces formes ne “profanent” pas le patrimoine elles le réactivent. Les processus de restauration devraient donc inclure non seulement des ingénieurs et des conservateurs, mais aussi des chamanes, artisans, conteurs et leaders communautaires. à Potosí, les mineurs continuent d’honorer El Tío, figure souterraine de protection et de révolte.



Rituel andin de ch'alla / offrande à la Pachamama dans les Andes, Bolivie, 2023. Photographie : © EFE Noticias.

Bien que général au contexte andin, cette image permet de visualiser comment les communautés locales vivent et réactivent la mémoire à travers des gestes rituels vivants ce qui rejette ton idée : “les communautés locales deviennent les médiatrices de leur propre mémoire”.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Sur la mémoire plurielle et la participation des communautés locales dans la construction du patrimoine :

Laurajane Smith & Emma Waterton, *Heritage, Communities and Archaeology*, Duckworth, Londres, 2009.

Sur la notion de « heritage from below » et la récupération populaire de la mémoire : Rodney Harrison, *Heritage. Critical Approaches*, Routledge, Londres, 2013.

## Reconnaissance par l'Espagne et question des réparations symboliques. Entre responsabilité historique et justice mémorielle<sup>45</sup>

Le débat sur la mémoire décoloniale ne concerne pas uniquement l'Amérique latine : il interpelle directement l'Espagne contemporaine, héritière de cet empire. Reconnaître la violence coloniale, ce n'est pas se condamner, mais assumer une responsabilité historique. Jusqu'à aujourd'hui, l'Espagne n'a jamais présenté d'excuses officielles pour les crimes de la conquête et de l'administration coloniale. Le silence institutionnel persiste, tandis que l'espace public continue d'exalter une mémoire univoque de l'hispanité.



Monumento al Descubrimiento et drapeau espagnol géant, Plaza de Colón, Madrid. Photographie : © Juan Subirana Mejía, le 1 septembre 2025.

Chaque 12 octobre, les commémorations du *Día de la Hispanidad* continuent de célébrer « la rencontre des deux mondes » plutôt que la conquête, transformant une histoire d'invasion en un récit harmonieux de fraternité.

Cette mise en scène nationale, renforcée par des monuments comme le *Monumento al Descubrimiento* ou par l'immense drapeau planté au cœur de la Plaza de Colón, traduit une vision héroïque et pacifiée du passé. Elle montre que la bataille mémorielle se joue autant dans les discours politiques que dans les formes matérielles de l'espace public. Pourtant, la reconnaissance constitue le premier pas vers une réparation symbolique. Celle-ci ne se limite pas à des excuses politiques ; elle implique des gestes concrets et partagés :

- Le partage des archives coloniales entre l'Espagne et les pays latino-américains ;
- La restitution de certaines œuvres et documents arrachés à l'Amérique coloniale ;
- Le financement de projets de mémoire participative, conçus et dirigés par les communautés locales plutôt que par Madrid ou Séville.



Ofrenda floral devant la statue d'Isabelle la Catholique et Christophe Colomb, Granada, 12 octobre 2025. Photographie : © Francisco Neyra / Picwild. Source : *Granada Hoy* - « Granada reivindica su relevancia en la historia mundial en el Día de la Hispanidad », 12 octobre 2025.

Cette image montre les autorités civiles et militaires déposant une couronne devant la statue d'Isabelle la Catholique et de Cristóbal Colón, figure centrale du récit héroïque de l'hispanité. Elle illustre de manière directe la manière dont la mémoire officielle continue de sacrifier les protagonistes de la conquête, tout en invisibilisant les violences qu'elle a produites.

Une telle démarche n'effacerait pas la douleur du passé, mais établirait un lien de responsabilité partagée. Car la décolonisation ne signifie pas la rupture totale : elle suppose au contraire un dialogue lucide entre colonisateur et colonisé, désormais sur un pied d'égalité. Certains artistes, historiens et acteurs culturels espagnols, conscients de cette dette, commencent d'ailleurs à travailler dans cette direction, en réinterprétant symboles, lieux et archives pour ouvrir de nouveaux récits possibles.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Sur la responsabilité historique de l'Espagne et la mémoire coloniale : Josep Fontana, *La formación de una identidad. Una historia de España*, Crítica, Barcelone, 2014.

Sur les réparations symboliques et la justice mémorielle postcoloniale : Enrique Dussel, *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*, Plural Editores, La Paz, 1994.

## Vers un patrimoine qui assume à la fois la beauté et la violence du passé. Pour une esthétique de la lucidité<sup>46</sup>

*“While the protection of the past appears to be a simple concept, both the ‘past’ and the nature of its ‘protection’ are culturally defined.”*  
ICCROM (2018), *Sharing Conservation Decisions*, p. 47

[Si la protection du passé semble être un concept simple, le ‘passé’ lui-même et la manière de le ‘protéger’ sont en réalité culturellement définis.] ICCROM (2018), [Partager les décisions en matière de conservation], p. 47

La question du patrimoine décolonial n'est pas de choisir entre destruction et conservation, mais entre mensonge et vérité. Les villes coloniales, avec leur splendeur baroque et leurs ruelles pavées, fascinent les visiteurs. Mais chaque église, chaque colonne, chaque statue est un témoignage ambigu : une œuvre d'art, oui, mais aussi le produit d'un système d'exploitation. Assumer cette ambiguïté, c'est refuser le confort moral de la contemplation.

Un patrimoine pluriel et décolonial ne cherche pas à effacer cette contradiction, mais à l'habiter. Il affirme que l'art et la violence peuvent coexister dans la même pierre et que c'est précisément là que réside sa force. Ainsi, à Potosí, la cathédrale peut être admirée pour ses proportions parfaites, tout en rappelant qu'elle fut financée par l'argent extrait des entrailles de la montagne. À Séville, la magnificence de *la Casa de Contratación* [la Maison du Commerce] (Actuellement Archives Generales de Indias) doit être lue à la lumière des ordres de conquête qu'elle a abrités. Ce n'est qu'en acceptant cette tension entre beauté et douleur que l'on peut véritablement parler de mémoire lucide. De nouvelles initiatives artistiques et muséographiques s'inspirent de cette idée.

La mémoire décoloniale ne vise pas à punir, mais à rétablir la complexité du monde. Elle refuse les récits uniques, les musées silencieux, les monuments héroïques. Elle cherche au contraire à réintroduire le mouvement, la pluralité et la parole vivante dans un paysage figé par des siècles de domination. Reconnaître, réparer, dialoguer : tels sont les trois piliers d'une politique de mémoire plurielle. L'Espagne, en partageant ses archives et en réinterprétant

ses symboles, pourrait devenir non plus le centre d'un empire passé, mais le partenaire d'une réconciliation culturelle mondiale. L'Amérique latine, en réinventant son patrimoine depuis les communautés locales, pourrait transformer la douleur en puissance créatrice. Ainsi, le futur du patrimoine ne réside ni dans la pierre ni dans la nostalgie, mais dans la capacité à écouter les voix qui montent de la terre celles des peuples, des mineurs, des statues renversées, des montagnes qui continuent de respirer sous les ruines de l'histoire.<sup>46</sup>



Façade de la Cathédrale Basilique de Nuestra Señora de la Paz (anciennement “Cathédrale de Potosí”), Potosí, Bolivie, mélange baroque / néoclassique.  
Photographie : © Jherson Sossa. Souce : Wikimedia

<sup>46</sup> Sur le patrimoine colonial comme espace de domination symbolique et de lutte : Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 2004.

Sur la non-neutralité du patrimoine et la tension entre conservation et rapports de pouvoir :

ICCROM, *Sharing Conservation Decisions*, 2018.

## CONCLUSION

Ce mémoire a tenté de traverser plusieurs siècles de pierre, de mémoire et de silence.

De la Séville du XVI<sup>e</sup> siècle au Potosí d’aujourd’hui, des statues de conquête aux pratiques artistiques décoloniales contemporaines, il a mis en lumière la continuité d’un même système symbolique : celui d’un monde bâti sur la hiérarchie, où l’architecture, l’urbanisme et le monument ont servi d’instruments idéologiques pour naturaliser la domination.

Au point de départ, il y avait un constat simple mais dérangeant : les villes coloniales ne sont pas seulement des vestiges du passé, elles continuent de produire du pouvoir dans le présent. Les cathédrales, les palais, les places monumentales et les statues ne sont pas neutres. Ils racontent une version officielle de l’histoire celle du vainqueur et imposent encore aujourd’hui son regard dans l’espace public.

Pourtant, en suivant le fil entre Séville, Madrid et Potosí, mais aussi les débats mondiaux autour des statues coloniales, ce travail a révélé une transformation fondamentale : ces mêmes formes de domination deviennent désormais des lieux de friction, de débat, et parfois de réparation. Ce qui était construit pour l’éternité du pouvoir devient aujourd’hui terrain de contestation collective.

**Du passé colonial à l’avenir décolonial : De la domination matérielle à la résistance symbolique.** Le passé colonial ne s’est pas effacé avec la fin des empires : il s’est transformé. Les anciennes architectures de contrôle se sont muées en patrimoines nationaux, et les symboles de domination en objets de fierté. Séville, autrefois centre administratif du monde colonial, se présente désormais comme capitale culturelle du “Siècle d’or espagnol”, tandis que Potosí, la ville exploitée, est réduite au rôle de curiosité historique, “joyau baroque des Andes”.

Ce renversement illustre la persistance d’un néocolonialisme patrimonial : l’Espagne continue d’exercer un pouvoir symbolique sur les territoires qu’elle a autrefois conquis, à travers la conservation des monuments, la centralisation

des archives, et la diplomatie culturelle du patrimoine. Ce que le canon a imposé, la restauration l'entretient.

Pourtant, ce mémoire a également montré que ce passé figé peut être réactivé par la critique. L'art, la recherche, et surtout les communautés locales ont commencé à fissurer le discours dominant. Les statues déboulonnées, les plaques explicatives, les interventions performatives ne sont pas des gestes de destruction, mais de reconstruction de la mémoire. Elles transforment les symboles de l'oppression en outils de débat. Ainsi, le même monument qui exaltait la conquête peut devenir un espace de conscience. Le même urbanisme, jadis instrument de contrôle, peut être réinvesti comme lieu de résistance. Le patrimoine colonial, s'il est relu depuis la douleur et la pluralité, devient un outil de justice mémorielle.

**Statues : de la domination au débat : Réhabiliter la parole, pas la gloire.** La statue coloniale est peut-être l'objet le plus emblématique de cette mutation. Érigée pour glorifier, elle est aujourd'hui interrogée, déplacée, contestée. Elle cristallise les contradictions du monde contemporain : entre mémoire et oubli, entre fierté nationale et honte historique.

Ce mémoire a montré que la statue est à la fois outil de domination et support de mémoire critique. Elle fut le visage de l'empire ; elle devient aujourd'hui le visage du débat. Les villes du monde entier s'affrontent à cette question : faut-il les détruire, les conserver, les transformer ? La réponse ne peut être universelle. Ce qui importe, c'est le processus de recontextualisation : rendre à chaque lieu, à chaque peuple, le droit de décider de ses symboles. Là où la statue représentait la domination, elle peut désormais incarner le dialogue. Là où la pierre imposait le silence, la parole peut surgir parole des descendants, des artistes, des habitants.

**Vers un patrimoine lucide et pluriel : Beauté et violence comme deux vérités inséparables.** L'un des enseignements essentiels de cette recherche est que la décolonisation du patrimoine ne doit pas chercher à effacer la beauté, mais à la rendre lucide. Il ne s'agit pas d'abolir les cathédrales ou les palais, mais d'y inscrire la vérité de leur origine : la souffrance, le travail forcé, l'exploitation. Ce n'est qu'à cette condition que la beauté retrouve sa dignité.

Un patrimoine pluriel n'oppose pas les mémoires : il les superpose. Il accepte que la même pierre puisse être admirée et accusée, que le même espace puisse contenir à la fois la gloire et la honte. C'est dans cette tension que se trouve la véritable humanité du patrimoine. Potosí et Séville, miroir et source, incarnent cette dualité. L'une fut la montagne qui saigne, l'autre la ville qui brille. Aujourd'hui, elles ne peuvent se comprendre qu'ensemble, dans un dialogue où le centre reconnaît enfin sa dette envers la périphérie. La décolonisation ne se résume donc pas à la chute des statues : elle consiste à changer le sens des regards. Elle n'est pas un effacement, mais une réécriture. Elle ne détruit pas la mémoire : elle la multiplie.

*« La décolonisation ne consiste pas seulement à renverser les symboles, mais à interroger les régimes de vérité qui les ont rendus possibles. »*  
Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La Fabrique, 2019, p. 29.

**Ouvertures : Vers d'autres villes, d'autres luttes, d'autres arts.** Les perspectives ouvertes par cette recherche dépassent le cadre de Séville et de Potosí. Les mêmes tensions s'observent à Mexico, La Paz, Bogota, Boston, Lima, Buenos Aires, Los Angeles : toutes des villes façonnées par le même modèle impérial. Elles constituent un archipel mondial du colonialisme architectural, dont la relecture critique ne fait que commencer.

*« Hoy esa idea está en proceso de desmontaje... porque quienes fueron negados hoy dicen: no, gracias, pero no; mi opción es decolonial. »*  
Walter Mignolo (2007), *La idea de América Latina*, p. 119

[Aujourd'hui, cette idée est en cours de démantèlement... parce que ceux qui ont été niés disent désormais : non merci ; mon option est décoloniale.] Walter Mignolo (2007), [L'idée de l'Amérique latine], p. 119

L'art contemporain, en dialogue avec la philosophie décoloniale, jouera un rôle central dans ce processus. Les contre-monuments, les performances, les installations in situ constituent des langages nouveaux pour parler du passé sans le sanctifier. La recherche elle-même, à travers des méthodologies sensibles et

transdisciplinaires, doit continuer à relier la mémoire, la politique et l'esthétique.

Enfin, la justice mémorielle aujourd’hui encore inachevée devra s’élargir vers des réparations symboliques et environnementales. Les montagnes exploitées, les corps brisés, les villes vidées de sens appellent une réconciliation entre la terre et la mémoire. C'est peut-être là la forme la plus profonde de décolonisation : non plus seulement politique, mais écologique et spirituelle.

« *Los despojados, los humillados, los malditos tienen en sus manos la tarea.* » Eduardo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, p. 339

[Les dépossédés, les humiliés, les damnés ont entre leurs mains la tâche.] Eduardo Galeano (1971), [Les veines ouvertes de l’Amérique latine] p. 339

En définitive, ce mémoire a voulu montrer qu’entre les pierres de Séville et la poussière de Potosí, entre les saints et El Tío, entre la gloire et la douleur, se joue une même question :

### **Comment transformer la mémoire du pouvoir en pouvoir de mémoire ?**

Nous sommes les héritiers d’un empire, mais aussi les enfants de sa chute. Entre ces deux ruines, il nous revient d’inventer un regard, un langage, et peut-être une justice.

Décoloniser les monuments, c’est d’abord décoloniser le regard.

## ANNEXES

### BIBLIOGRAPHIE

#### PARTIE 1 : PASSÉ

(*Héritage colonial et construction d'un ordre symbolique*)

#### Ouvrages historiques et théoriques généraux

- **Elliott, J. H.** (1963). *Imperial Spain: 1469–1716*. Londres : Edward Arnold.
- **Galeano, Eduardo** (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Montevideo : Arca Editorial.
- **Fanon, Frantz** (1961). *Les damnés de la terre*. Paris : Maspero.
- **Mbembe, Achille** (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- **Quijano, Aníbal** (1992). « Colonialidad y modernidad/racionalidad ». *Perú Indígena*, 13(29), 11–20.
- **Ortiz, Fernando** (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Havane : J. Montero.
- **Trouillot, Michel-Rolph** (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston : Beacon Press.

#### Architecture, urbanisme et domination

- **Mignolo, Walter** (2005). *La idea de América Latina*. Barcelone : Gedisa.
- **Mignolo, Walter** (2010). *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires : Ediciones del Signo.
- **Berthe, Jean-Pierre** (1984). *L'espace colonial hispano-américain*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- **Carrión, Fernando** (1998). « La arquitectura de la extracción ». *Revista de Estudios Urbanos*, 5(2), 41–57.
- **Schindler, Georg** (2010). « Barroco y dominación en los Andes coloniales ». *Anales de Historia del Arte*, 20(1), 95–122.

#### Art, religion et iconographie coloniale

- **Gisbert, Teresa** (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz : Editorial Gisbert.
- **Mesa, José de & Gisbert, Teresa** (1982). *Historia de la pintura y escultura en Bolivia*. La Paz : Editorial Gisbert.
- **Paz, Octavio** (1950). *El laberinto de la soledad*. Mexico : Fondo de Cultura Económica.
- **Poma de Ayala, Felipe Guamán** (1615). *Nueva corónica y buen gobierno*. Manuscrit. Copenhague : Det Kongelige Bibliotek.

### Archives, chroniques et témoignages d'époque

- **Las Casas, Bartolomé de** (1552). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Séville : Casa de Cromberger.
- **Lizárraga, Reginaldo de** (1605). *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Séville : Viuda de Alonso Pastor.
- **Archivo General de Indias** (1503–1800). *Leyes de Indias, correspondances, plans urbains et ordonnances royales*. Séville.
- **Archivo de la Casa de la Moneda de Potosí** (1753–1800). *Documentos de construcción y producción minera*. Potosí.

### Études sur le patrimoine et les monuments

- **Baptista Gumucio, Mariano** (2008). *Historia visual de Bolivia*. La Paz : FCBCB.
- **UNESCO / ICOMOS** (1999–2020). *Chartes internationales pour la conservation des monuments et des sites*. Paris.

## PARTIE 2 : PRÉSENT

*(Déboulonnages, conflits de mémoire, art public contemporain)*

### Monument, mémoire et espace public

- **Tillier, Anne** (2012). *Les monuments meurent aussi*. Paris : Vendémiaire.
- **Bawin, Julie** (2014). *L'art public et ses controverses : XIXe–XXIe siècle*. Paris : CNRS Éditions.
- **Young, James E.** (1993). *The Texture of Memory*. Yale : Yale University Press.

- **Labrusse, Rémi** (2016). *Face au temps*. Paris : Hazan.

### **Iconoclasme contemporain et colonialité visuelle**

- **Mirzoeff, Nicholas** (2011). *The Right to Look*. Durham : Duke University Press.
- **Didi-Huberman, Georges** (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris : Minuit.
- **Demos, T. J.** (2013). *The Migrant Image*. Durham : Duke University Press.
- **Binder, Guillaume** (2020). *Iconoclasme contemporain*. Paris : La Découverte.

### **Amérique latine : mémoire coloniale**

- **Quijano, Aníbal** (2014). *Colonialidad del poder y clasificación social*. Buenos Aires : CLACSO.
- **Rivera Cusicanqui, Silvia** (2010). *Ch'ixinakax utxiwa*. Buenos Aires : Tinta Limón.
- **Zermeño, Sergio** (2021). *Monumentos incómodos*. Mexico : El Colegio de México.
- **Bautista Soria, Mauricio** (2019). *Potosí: Ciudad, memoria y descolonización simbólica*. La Paz : Plural Editores.

### **Cas concrets : statues et conflits de mémoire**

- **Karmy, Matías** (2022). *Iconoclasia en América Latina*. Santiago : LOM Ediciones.
- **Gutiérrez, Luis** (2020). « Estatuas en disputa ». *Revista Andina*, 58(2), 87–113.
- **Oviedo, Jorge** (2018). « De Colón a los mineros ». *Anales de Historia Boliviana*, 12(1), 54–79.

### **Artistes contemporains**

- **Reyes, Pedro** (2012). *Disarm / Palas por Pistolas*. Mexico.
- **Jarpa, Voluspa** (2012–2019). *En nuestra pequeña región de por aquí*.
- **Dorado, Alejandra** (2015–2023). Performances sur la mémoire coloniale.

- **Msezane, Sethembile** (2015–2020). Performances sur les statues coloniales.

## Médias et articles contemporains

- **BBC Mundo** (2020). « ¿Por qué quitaron la estatua de Colón en Ciudad de México? ».
- **El País** (2021). « México sustituye a Colón por la estatua de la Mujer Indígena ».
- **La Razón (Bolivia)** (2018–2023). Articles sur Potosí.
- **El Potosí** (2020). « Nuevos monumentos para una nueva ciudad ».
- **France 24** (2020). Reportages sur Black Lives Matter et les statues.

## PARTIE 3 : FUTUR

(*Perspectives critiques et enjeux décoloniaux*)

- **Théories de la mémoire et décolonisation**
- **Mbembe, Achille** (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte. (*corrigé : doublon signalé*)
- **Trouillot, Michel-Rolph** (1995). *Silencing the Past*. Boston : Beacon Press. (*doublon signalé*)
- **Nora, Pierre** (1984–1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- **Dawdy, Shannon Lee** (2008). *Archaeology and Capitalism*. Chicago : University of Chicago Press.

## Politiques patrimoniales et musées

- **UNESCO** (1972–2021). *Convention du patrimoine mondial et rapports périodiques*.
- **Vergès, Françoise** (2021). *Programme Décoloniser le musée*. Paris : La Fabrique.
- **Vergès, Françoise** (2018–2019). *Décolonisons les arts ; Un féminisme décolonial*.
- **Smith, Laurajane** (2006). *Uses of Heritage*. Londres : Routledge.
- **Giunta, Andrea** (2020). *Contra el canon*. Buenos Aires : Siglo XXI.

## Contre-monuments et futur du patrimoine

- **Young, James E.** (1993). *The Texture of Memory*. Yale University Press. (*répété volontairement pour ce thème*)
- **Sternfeld, Nora** (2018). *Das radikale Museum*. Berlin.
- **Hoheisel, Horst & Knitz, Andreas** (1993–2010). Projets de contre-monuments.
- **Sánchez, Gonzalo** (2019). *Memoriales y olvido en América Latina*. Bogotá : Taurus.
- **Attia, Kader** (2016). *La réparation*. Paris : Actes Sud.

### Communautés et mémoire décoloniale

- **Rivera Cusicanqui, Silvia** (2015). *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires : Tinta Limón.
- **Galindo, María** (2022). *Feminismo indígena y descolonización del espacio público*. La Paz.
- **Boaventura de Sousa Santos** (2014). *Epistemologies of the South*. Boulder : Paradigm.

### Réparation symbolique et justice mémorielle

- **Ricœur, Paul** (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- **Derrida, Jacques** (2000). *Le siècle et le pardon*. Paris : Galilée.
- **Esquirol, Josep Maria** (2017). *La resistencia íntima*. Barcelone : Acantilado.

### Cas d'étude régionaux

- **Zermeño, Sergio** (2021). *Monumentos incómodos*. Mexico : El Colegio de México.
- **Gutiérrez, Luis** (2023). « Potosí: nuevas esculturas... ». *Anales de Historia Boliviana*, 15(1).
- **Museo Nacional de Arte (La Paz)** (2019–2022). *Catalogues d'expositions*.

## SITIOGRAPHIE

### A. Statues contestées, décrochements et mémoire coloniale

#### Black Lives Matter & déboulonnages

- BBC News. “*Edward Colston: Why the statue had to fall*” <https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-52965803>, consulté le 28 août 2025.
- The Guardian. “*Is this the end for colonial-era statues?*” <https://www.theguardian.com/world/video/2020/jun/19/is-this-the-end-for-colonial-era-statues-racism-slavery-black-lives-matter-video>, consulté le 16 octobre 2025.

#### Chute de statues soviétiques (comparaison avec Amérique latine)

- Mediapart. “*Que faire d'une statue ? Le cas Lénine*” <https://www.mediapart.fr/studio/portfolios/que-faire-d'une-statue-le-cas-lenine>, consulté le 23 octobre 2025.
- Slate.fr. “*Photos : les statues de Lénine*” <https://www.slate.fr/grand-format/photos-statues-lenine-148926>, consulté le 23 octobre 2025.
- Memento Park, Budapest – musée des statues soviétiques <https://mementopark.hu>, consulté le 23 octobre 2025.

#### Christophe Colomb contesté

- El País. “*Méjico sustituye a Colón por la estatua de la Mujer Indígena*” <https://elpais.com/mexico/2021-09-10/la-sustitucion-de-la-estatua-de-colon-divide-a-los-expertos-decision-inteligente-desatinado-golpe-a-la-memoria.html>, consulté le 16 octobre 2025.
- El País. “*Mira, niños: Colón se va. La estatua baja de su pedestal*” <https://elpais.com/cultura/2022-02-17/mirad-ninos-colon-se-va-la-estatua-del-conquistador-baja-de-su-pedestal-y-se-da-un-paseo-por-madrid.html> consulté le 16 novembre 2025.
- ABC España. “*Así fue la provocación con la estatua de Colón en Barcelona*” <https://www.abc.es/espana/catalunya/barcelona/abci->

[atacan-monumento-colon-barcelona-201610111421\\_noticia.html](atacan-monumento-colon-barcelona-201610111421_noticia.html), consulté le 16 octobre 2025.

- Heraldo de Aragón. “*Chaleco salvavidas gigante a la estatua de Colón en Barcelona*”  
<https://www.heraldo.es/noticias/nacional/2018/07/04/colocan-chaleco-salvavidas-gigante-estatua-colon-barcelona-1254328-305.html>, consulté le 23 octobre 2025.
- Mashpee Wampanoag Tribe. “*Tearing down Christopher Columbus...*” <https://mashpeewampanoagtribe-nsn.gov/july2020mittarkblog/2020/6/30/tearing-down-christopher-columbus-wont-raise-up-the-mashpee-wampanoag>, consulté le 23 octobre 2025.
- Opinion Bolivia. “*Monumento a Cristóbal Colón sufre vandalismo*”  
<https://www.opinion.com.bo/articulo/pais/monumento-cristobal-colon-sufre-vandalismo-arrestan-personas/20210802200517829673.html>, consulté le 16 novembre 2025.

## **B. Amérique latine, Potosí, Cerro Rico et mémoire indigène**

### **UNESCO / Potosí : site officiel**

- UNESCO – Fiche de Potosí (Patrimoine mondial)  
<https://whc.unesco.org/fr/list/420>, consulté le 16 octobre 2025.

### **Histoire et mémoire minière à Potosí**

- BBC Mundo. “*El Cerro de Potosí, la montaña que impulsó la globalización*” <https://www.bbc.com/mundo/articles/cgl450813p7o>? consulté le 23 octobre 2025.
- El Potosí Net – presse locale et photographies contemporaines  
<https://www.elpotosi.net>, consulté le 23 octobre 2025.
- Viator – Potosí Walking City Tour  
<https://www.viator.com/es-VE/tours/Potosi/Potosi-Walking-City-Tour/d23772-139258P2>, consulté le 16 octobre 2025.

- Wikipedia – Mineurs du Cerro Rico  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:MinerosCerroRico.jpg>

## **Patrimoine inca, Qhapaq Ñan et civilisations préhispaniques**

- UNESCO – Qhapaq Ñan, Andean Road System  
<https://whc.unesco.org/en/list/1459>, consulté le 24 octobre 2025.
- Templo Mayor – Historia y Arqueología  
<https://www.elhistoriador.mx/post/el-templo-mayor>, consulté le 24 octobre 2025.

## **C. Patrimoine, UNESCO, décolonisation**

- UNESCO – Convention du patrimoine mondial  
<https://whc.unesco.org/fr/convention>, consulté le 23 octobre 2025.
- ICOMOS – gestion des monuments controversés  
<https://www.icomos.org>, consulté le 16 octobre 2025.
- ICCROM – centre international pour la conservation du patrimoine  
<https://whc.unesco.org/fr/partenaires/284#:~:text=Le%20Centre%20international%20d%20%C3%A9tudes,toutes%20les%20r%C3%A9gions%20du%20monde>, consulté le 24 octobre 2025.
- UNESCO – Archives Qhapaq Ñan  
<https://whc.unesco.org/en/search/?criteria=POTOSI> , consulté le 24 octobre 2025.
- Quai Branly – musée et débats sur décolonisation  
<https://www.quaibranly.fr>, consulté le 16 octobre 2025.

## **D. Art public, contre-monuments et artistes**

- Shalev-Gerz – *Monument Against Fascism*  
<https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism>, consulté le 16 octobre 2025.
- Voluspa Jarpa – œuvres et archives coloniales  
<https://www.mor-charpentier.com/artist/voluspa-jarpa/>  
<https://voluspajarpa.com>, consulté le 16 octobre 2025.

- Mujeres Creando – interventions urbaines (Bolivie)  
<https://queerlatinavisualitiesmujerescreandomujerescreandocomunidad.wordpress.com>, consulté le 23 octobre 2025.
- Sethembile Msezane – performances postcoloniales  
<https://edition.cnn.com/2024/03/15/style/sethembile-msezane-chapungu-rhodes-must-fall-photograph> consulté le 16 novembre 2025.  
<https://sethembilemsezane.com>, consulté le 1 octobre 2025.
- Pedro Reyes – désarmement & sculptures pacifiques  
<https://aestheticamagazine.com/pedro-reyes>  
<https://www.pedroreyes.net>, consulté le 1 octobre 2025.
- Ai Weiwei – Study of Perspective  
<https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-study-of-perspective-berne>, consulté le 16 novembre 2025.

## **E. Documents historiques en ligne**

- Archivo General de Indias (Séville)  
<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agc>, consulté le 23 septembre 2025.
- PARES – Portail des Archives espagnoles  
<https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/search>, consulté le 23 septembre 2025.
- Chronique de Guamán Poma de Ayala – version numérique  
<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/eng>, consulté le 15 octobre 2025.
- Biblioteca Digital Mundial  
<https://www.wdl.org>, consulté le 15 octobre 2025.

## **F. Urbanisme colonial, Séville et Andes**

- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
<https://www.iaph.es>, consulté le 23 Septembre 2025.
- Gestalten – Freddy Mamani, El Alto  
<https://gestalten.com/blogs/journal/freddy-mamani-and-his-kaleidoscopic-city-in-the-clouds>, consulté le 23 Septembre 2025.

- Biennale of Sydney – Freddy Mamani  
<https://www.biennaleofsydney.art/participants/freddy-mamani>, consulté le 17 novembre 2025.
- Arquitectura y Diseño – Freddy Mamani  
[https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/freddy-mamani-impregna-color-altiplano\\_2346](https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/freddy-mamani-impregna-color-altiplano_2346), consulté le 23 novembre 2025.

## G. Réparations, mémoire plurielle, contre-monuments

- MonumentLab – *What is a monument today?*  
<https://monumentlab.com> consulté le 16 novembre 2025.
- Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme – Santiago  
<https://www.mmdh.cl> consulté le 16 novembre 2025.
- International Coalition of Sites of Conscience  
<https://www.sitesofconscience.org>, consulté le 23 Septembre 2025.
- Liverpool Slavery Museum  
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk>, consulté le 23 Septembre 2025.
- Article académique sur Potosí :  
Florian Téreygeol & Pablo Cruz, *The Potosi silver mine...*, Patrimoines du Sud, 2021  
<https://journals.openedition.org/pds/6164> consulté le 16 novembre 2025.



Ce mémoire analyse la persistance du colonialisme dans l'espace urbain contemporain à travers l'architecture, les monuments et le patrimoine. Il repose sur une comparaison entre Séville, ancien centre administratif de l'empire espagnol, et Potosí, ville minière exploitée au cœur des Andes. Ces deux villes, liées par l'histoire de l'argent colonial, révèlent une même géographie du pouvoir inscrite dans la pierre. L'architecture et l'urbanisme y sont étudiés comme des instruments de domination symbolique autant que matérielle. Les cathédrales, places et statues sont interrogées non comme de simples vestiges, mais comme des dispositifs de mémoire.

Le travail montre comment la beauté patrimoniale est souvent construite sur l'effacement de la violence coloniale. Il met en lumière la continuité d'un néocolonialisme patrimonial à travers les politiques de restauration et de mise en valeur. Les archives, centralisées en Europe, prolongent ce déséquilibre dans la production de l'histoire. Les statues coloniales deviennent aujourd'hui des lieux de conflit mémoriel et de résistance. Leurs déboulonnages, détournements et réinterprétations révèlent une contestation mondiale du récit impérial. Les interventions artistiques jouent un rôle central dans cette remise en question. Elles transforment les monuments de domination en espaces de dialogue critique. Les communautés locales émergent comme des acteurs essentiels de toute décolonisation patrimoniale. Leur exclusion des décisions culturelles perpétue les logiques coloniales.

Ce mémoire défend l'idée d'un patrimoine pluriel, traversé par la tension entre beauté et violence. Il propose la transformation plutôt que la destruction ou la célébration aveugle. Il invite à recontextualiser les monuments plutôt qu'à les figer. Il affirme que la décolonisation commence par le regard. Ce regard implique d'écouter les voix longtemps réduites au silence. Et de reconnaître que la pierre elle-même garde la mémoire de ceux qu'elle a opprimés.