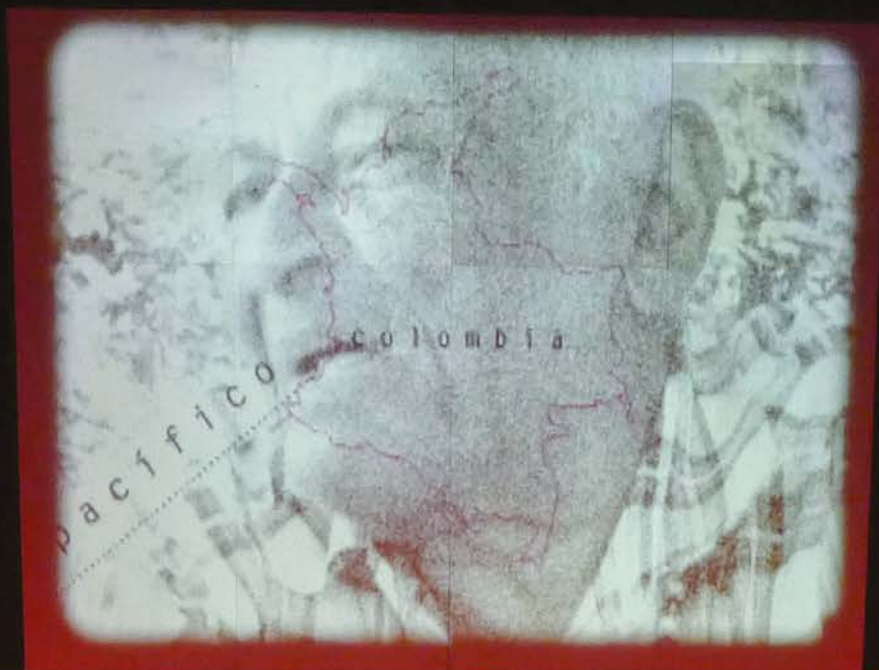


Sección central



Los Santos Inocentes, «Les Saints Innocents» (2010). Les témoins en scène

Artículo de investigación

Recibido: 5 de septiembre de 2018

Aceptado: 10 de octubre de 2018

Rolf Abderhalden Cortés

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
abderhaldenrolf@gmail.com

—

Cómo citar este artículo: Abderhalden Cortés, Rolf (2019). *Los Santos Inocentes, «Les Saints Innocents» (2010). Les témoins en scène.*

Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 5(6) pp. 20-29. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.14097>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

<

Archivo, Mapa Teatro.

Resumen

Los Santos Inocentes, primer panel del tríptico "Anatomía de la violencia en Colombia", se concibió en Mapa Teatro en abril de 2010. Este *trabajo de montaje* es el resultado de una serie de reflexiones sobre la violencia política en Colombia y el impacto del conflicto armado en diferentes ámbitos de la vida cotidiana de los ciudadanos de este país. También reanuda una serie de preguntas formuladas durante nuestra última experiencia en el barrio Santa Inés - El Cartucho, y extiende, en esta ocasión fuera del espacio urbano, nuestra investigación sobre un modo de "etnoficción" en el trabajo teatral que hemos estado haciendo desde la creación de *Horacio*.

Palabras claves

Anatomía de la violencia en Colombia; Los santos inocentes; carnavalización; resistencia; canibalización

Los Santos Inocentes, "The Holy Innocents" (2010). The Witnesses on the Stage

Abstract

Los Santos Inocentes, the first part of the triptych "Anatomy of Violence in Colombia", was created at Mapa Teatro in April of 2010. This *labor of montage* is the result of a series of reflections on political violence in Colombia and on the impact of the armed conflict on many aspects of the daily life of its citizens. It also returns to a series of questions asked during our last experience in the neighborhood Santa Inés - El Cartucho, and extends, this time outside the urban space, our research in a mode of

“ethnofiction” for the theater we have been carrying out since the creation of *Horacio*.

Keywords

Anatomy of violence in Colombia; *Los Santos Inocentes*; carnivalization; resistance; cannibalization

Los Santos Inocentes, « Les Saints Innocents » (2010). Les témoins en scène

Résumé

Los Santos Inocentes, premier volet du triptyque « Anatomie de la violence en Colombie », a été créé à Mapa Teatro en avril 2010. Ce travail de montage se produit à la suite d'une série de réflexions sur la violence politique en Colombie et sur l'impact du conflit armé dans différentes sphères de la vie quotidienne des citoyens de ce pays. Il renoue également avec une série de questions posées lors de notre dernière expérience dans le quartier *Santa Inés-El Cartucho* et prolonge, en dehors de l'espace urbain, cette fois-ci, notre recherche sur un mode d'« ethnofiction » dans le travail théâtral que nous menons depuis la création d'*Horace*.

Mots clés

Anatomie de la violence en Colombie; *Los Santos Inocentes*; carnalisation; résistance; cannibalisation

Los Santos Inocentes, “Os Santos Inocentes” (2010). As testemunhas no palco

Resumo

Los Santos Inocentes, a primeira parte do tríptico “Anatomia da Violência na Colômbia”, foi criada no Mapa Teatro em abril de 2010. Este trabalho de montagem é o resultado de uma série de reflexões sobre a violência política na Colômbia e o impacto do conflito armado em diferentes esferas da vida cotidiana dos cidadãos deste país. Ele também retorna a uma série de perguntas feitas durante nossa última experiência no bairro Santa Inés-El Cartucho, e estende, desta vez fora do espaço urbano, nossa pesquisa sobre um modo de “etnoficção” em o trabalho teatral, que temos feito desde a criação de *Horacio*.

Palavras-chaves

Anatomia da violência na Colômbia; *Los Santos Inocentes*; carnalização; resistência; canibalização

“Santikukuna pacienciaskakuna” (iskai waranga chungu wata) testigokuna kawariska

Maillallachiska

Santikukuna pacienciaskakuna, ñugpa kaskamanda. “Imasami karka Nukanchipa Kulumbia”. wiñarka kai wata iskai waranga chungawa. Kai tsabajukuna chaskirirkami ipai mokane kai tiara kai alpa kulumbia sutipi, kai kaiarka sug tarinakui iapa makunakui tiara kau kausaipi kai alpa kaskapi. Chasaiatata kutirimi sug tapuikunawa kai ña kati kidaskata kai luarmanda kaska suti; santa Ines karruchupi chasa tiaskapi, kai sugma kamchama tiaska kai puglupi kaska, kai tapuikuna kaiariska sutikarkasi; “sugmuskuiunasina kaska” kai tsabajukuna imasami ruraika kai kasa suti kaska *Horacio*.

Rimangapa Ministidukuna

Imasami kai Kulumbia iapa iachachii tiaska sahtikakuna pacienciaskakuna; kusikuiipuncha tiaska; sinchi saiariska i aicha mikudurkuna

La notion d'« ethnofiction » (fruit d'un néologisme), que j'ai eu l'opportunité d'approcher pendant mes études doctorales, dans le cadre des séminaires d'*Ethnoscénologie*, se réfère à la rencontre du documentaire et de la fiction (« docu-fiction »), dans le domaine ethnographique, et à la rencontre de l'acteur et du *témoin*, dans notre travail théâtral. L'ethnofiction a été intégrée aux pratiques de l'anthropologie visuelle grâce aux expériences de Jean Rouch.¹ Elle constitue aujourd'hui pour nous une référence et un « outil » plus pertinent pour la compréhension de notre démarche artistique de

1 *Jaguar* (1957-1967), *Moi, un noir* (1957), *La pyramide humaine* (1959) sont considérés comme les premiers films de ce genre et Jean Rouch, l'ethnographe réalisateur, le père de l'« ethnofiction ». Cf. Sjöberg Johannes, *Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking*. Disponible sur: <http://antoine.czech.free.fr/textes-colloque-JR/Sjoberg.pdf>

pensée-crédation que la catégorie « théâtre documentaire », à laquelle a été assimilé notre travail plus récent, particulièrement en Europe.

*La meilleure façon d'attaquer l'ennemi,
c'est le surprendre dans son nid.*
Hevert Veloza, chef paramilitaire.

Soudain les « vejigantes » apparaissent, personnages grotesques avec des poitrines viriles, des habits féminins et des masques monstrueux. Diables, spectres, momies, brutes. Armés de fouets, ils guettent celui qu'ils trouvent sur le chemin. Ils pourchassent, tourmentent, fouettent tout malchanceux, jusqu'à le faire saigner. Certains fuient. D'autres s'agenouillent, demandant permission, implorant châtement, ou suppliant pardon. Le son sourd qui accompagne les images charge la scène de terreur. Ce qui paraissait être un jeu devient torture, ce que nous imaginions qui allait être une fête tourne au massacre.

Ici on dit que l'ennemi s'est infiltré dans la fête
Témoin de Guapi

Il s'agit de ceux-là, en fin, de compte. Les farces du 28 décembre sont une fête qui commémore un massacre. Ce sont des jeux de violence symbolique qui évoquent le massacre mythique raconté dans la Bible, quand le roi Hérode — en tentant d'exterminer dès le berceau Jésus Christ, le roi des rois qu'annoncent les prophètes — demande d'assassiner tous les enfants mâles de Judée. Un prélude de la passion. Au registre mythique des premiers martyres du christianisme se superpose le registre historique des victimes du massacre du fleuve Naya, où entre le 10 et le 12, « alias H.H » et ses hommes assassinèrent vingt paysans et indigènes, dans le cadre d'une campagne d'annihilation qui terrorisa pour des mois la côte pacifique (Vignolo, 2014).

De grands massacres, perpétrés jusqu'à la dernière décennie par les « acteurs armés » en Colombie, ont souvent eut lieu dans le cadre de fêtes « populaires » ou « traditionnelles », organisées dans différentes régions du pays. Il s'agit, dans la plupart des cas, de fêtes religieuses ou de rassemblements dans des lieux publics, tels qu'un parc, un stade de football, une place. Les forces violentes profitent de ces moments de dénuement, de vulnérabilité, d'« ébriété », de la population civile, pour intervenir et passer à l'acte.² Les groupes paramilitaires ont particulièrement profité de ces moments où l'état de veille ou d'alerte des citoyens est comme fragilisé, pour perpétrer leurs massacres, séquestrer des gens et les assassiner dans des conditions optimales.

Ce constat a été le point de départ de notre travail

Des témoins nous avaient rapporté leur récit d'un événement étonnant qui a lieu chaque année, le 28 décembre, à *Guapi*, un petit village de la côte pacifique colombienne. Il s'agit de la fête des « Saints innocents » qui fait partie des célébrations catholiques fêtées, encore aujourd'hui, en Amérique latine. Initialement, cette fête remémore le massacre des enfants de Bethléem ordonné par le Roi Hérode mais, en fait, elle a été instituée, après l'arrivée des *conquistadores* espagnols, dans cette région peuplée par les esclaves provenant d'Afrique, pour « neutraliser » les pratiques de cette population en lui permettant de transgresser son rôle d'esclaves, et d'assumer, le temps d'une journée, celui des « maîtres blancs ». Telle qu'elle a été assimilée et incorporée dans cette région de Colombie, cette fête religieuse catholique accueille en son sein une logique carnavalesque et païenne, parfaitement hybride et mélangée, qui s'actualise en permanence et fonctionne aujourd'hui comme un *contre-dispositif*, activé par la population pour re-jouer et dé-jouer la violence symbolique, historique et politique dont elle est objet.

Durant la dernière décennie, le Département du *Cauca* (sud-ouest de la Colombie) a été la cible d'intérêts économiques de la part des différents protagonistes du conflit armé. De par sa localisation géographique, *Guapi* occupe une place particulièrement stratégique pour le trafic de drogues. C'est une des voies d'accès privilégiées pour l'exportation de cocaïne vers l'hémisphère nord et un lieu d'affrontements entre la guérilla des *FARC* et les groupes paramilitaires des *AUC*.³ Dans cette

² Les « forces violentes » sont représentées par les différents groupes qui font partie du conflit armé en Colombie (groupes paramilitaires et guérillas).

³ « AUC » n'est pas seulement l'abréviation des « area under curve », utilisée en pharmacocinétique, mais aussi le sigle d'une organisation paramilitaire d'autodéfense qui a participé au conflit armé en Colombie. Depuis sa création, dans les années quatre-vingt-dix, les *AUC* est une



Imagen 1. Archivo, Mapa Teatro.

région du pays, le chef paramilitaire Hevert Veloza, commandant du « Bloc Calima » des *Autodefensas Unidas de Colombia* (AUC), alias H.H., avait aussi terrorisé les communautés perpétrant massacres et autres graves violations des droits humains, depuis les années quatre-vingt-dix. C'est donc ici même que nous allons trouver, de première main, les *matériaux* pour la création de ce qui, pour l'instant, n'était qu'une *intuition* et ne possédait aucune forme préétablie. Par hasard, Heidi fête aussi, ce même jour, son anniversaire; or, ce qui ne semblait au départ qu'une coïncidence anecdotique, deviendra dans le *travail de montage* un élément structurant du récit dont elle sera, plus tard, la *porte-voix*, la narratrice.

Le 28 décembre 2009, nous décidons donc de nous rendre sur place pour être *témoins* de cette célébration, dont nous souhaitions faire l'expérience directe du corps. *Los Santos Inocentes* sera créé à Bogotá, dans le cadre du *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá*, en 2010, puis au *HAU 2 du Hebbel Theater* à Berlin.

Je suis née le jour des Saints innocents, un 28 décembre. Il fut un temps où le fait de célébrer mon anniversaire m'était complètement indifférent, mais le 28 décembre 2009, j'ai décidé de le fêter à Guapi, un village de la côte pacifique colombienne. Chaque année, le 28 décembre, on y célèbre la fête des Saints Innocents, fête dont j'ignorais complètement l'existence.

des organisations criminelles qui a fait le plus de victimes dans le pays. Disponible sur : http://es.wikipedia.org/wiki/Autodefensas_Unidas_de_Colombia

Par voie terrestre, Guapi est un village inaccessible. Au lieu de routes il y a des rivières, la jungle, la mer. L'Océan Pacifique. Pour arriver à Guapi, j'ai pris un avion jusqu'à une ville proche, et de là, un petit avion de fabrication allemande.

Je descends dans un hôtel, dans la rue principale, près de la rivière. Depuis quelques temps, la police en occupe le troisième étage. Je prends mon petit déjeuner à l'hôtel. Les policiers qui sont de garde la nuit descendent à la salle à manger en short, chemise et espadrilles, avec leur mitraillette en bandoulière. Je me demande ce que la police fait par ici, et pour quelle raison elle loge dans l'hôtel du village.

Il est très tôt. Je sors sur le pas de la porte. Je ne vois personne dans la rue. La femme de la réception me dit que c'est mieux de ne pas sortir. Elle me dit: « vous pouvez regarder la fête d'ici. Par la fenêtre », « Non. Je veux être dans la fête, je veux sortir, la fête, c'est dans la rue », je me dis. Elle m'avertit: « Alors, il faut que vous attendiez encore un moment ».

« Pourquoi il n'y a personne dans la rue ? »
 « A cause des rumeurs », répond l'homme à qui je demande.
 « Le 7 décembre, le jour de l'Immaculée Conception, quelqu'un a lancé une grenade dans la rue principale. Alors les gens ont peur de faire la fête dans la rue ».
 Ça sentait la peur, près de l'Hôtel de la Rivière, un engin explosif avait éclaté, et tout le monde avait peur.

Plus tard, je sors dans la rue, j'allume le caméscope et je commence à filmer.
 La fête des Saints Innocents commence. Je cours derrière les hommes qui courent.
 Pourquoi courent-ils ?
 Pourquoi n'y a-t-il que des hommes dans la rue ?
 Pourquoi portent-ils des masques ?
 Pourquoi sont-ils habillés en femmes ?

Pourquoi portent-ils un fouet à la main ?⁴

De cette expérience vertigineuse, à la fois personnelle et collective, notre équipe rapportera de *Guapi* la marque de la fête dans les corps, des témoignages, des images, des sons. Pendant que Heidi se fait le porte-voix du récit des événements,⁵ les spectateurs voient sur un écran les images que nous avons tournées pendant cette journée. Nous voyons d'abord les rues du village, désertes, un peu inquiétantes, avec juste quelques passants. Et tout d'un coup, on voit apparaître apparaissent ou surgissent des hommes très musclés, grands, à la peau très foncée, mais habillés en femmes, avec de petites jupes et des robes très colorées, rembourrées avec de faux seins et parfois de fausses fesses. Et surtout, ils portent des masques sur leur visage, des masques « grotesques » qui cachent toute identité pour faire apparaître une parodie des images du monde occidental. Il s'agit de masques en latex que l'on retrouve dans le monde entier, et qui se vendent dans les magasins de « farces et attrapes » à l'occasion des fêtes de Halloween. Durant la dernière décennie, avec les effets de la mondialisation, les masques, à l'origine en bois et en cuir, ont été remplacés par ces masques made in china, issus des films hollywoodiens de catégorie Z. Sous un soleil caniculaire, nous voyons défiler les uns après les autres, Ben Laden avec une jupe rouge, Bush avec un tablier à fleur, Obama en top et collants roses, Chavez en robe de dentelles blanches, Saddam Hussein, Marilyn Monroe, Mickey: des icônes qui peuplent notre scène planétaire et notre mémoire collective. Tous semblent en train de guetter, comme en attente de quelque chose. On en voit de plus en plus dans les rues. Ils semblent se regrouper. La tension monte d'un cran. Soudain ils se mettent à courir. Chacun est armé d'un long fouet en cuir, le fouet que les paysans utilisent pour mener leur bétail. Et subitement on les voit fouetter les hommes non masqués qui se trouvent dans la rue. Lesquels tentent d'esquiver

4 La particularité de cette fête réside dans le fait que les hommes de ce village s'habillent en femmes, portent des masques de blancs, et sortent dans la rue pour fouetter tous les noirs qui ne portent pas le masque. Il y a donc une transgression sexuelle, politique et ethnique. Les protagonistes de ce rituel change en effet de sexe, de rôle et de couleur de peau.

5 Le texte ici reproduit est la transcription fidèle de notre journal de bord.

l'attaque. Quelques femmes se trouvent prises dans le mouvement, et tout le monde se met à courir. Et nous qui regardions la scène, nous courons avec eux, la caméra allumée, au milieu de la foule. Heidi et un autre cadreur sont exposés aux coups pendant qu'ils filment et suivent les mouvements de la foule. A la fin de la journée, des hématomes apparaissent sur leurs jambes, douloureux à en pleurer.

Mon caméscope n'est pas un vrai masque, sinon je n'aurais pas pris tous ces coups. Après la fête, je demande à un célèbre « matachín » pourquoi il m'a tellement fouettée, et tellement fort, alors que j'étais simplement venue fêter mon anniversaire. Il me répond: « parce que tu es innocente ». Innocente. (Abderhalden, 2009)

La scène semble ne jamais vouloir finir. Jusqu'à ce moment paroxystique où ceux qui sont fouettés courent ensemble, faisant bloc, comme un mur humain devant leurs assaillants. Ils se mettent à crier:

« Dehors les paramilitaires, dehors les guérilleros, dehors les paramilitaires, dehors les guérilleros... ».

Après cette expérience invraisemblable du corps et des sens, brutale et inquiétante, nous rentrons à Bogotá et commençons à visionner tous les matériaux collectés. Une fois les avoir « dérushés », nous sommes convaincus que rien ne peut venir prendre la place de ce récit. Nous ne pouvons pas témoigner à la place de ce témoignage audiovisuel, tant sa matière est riche et dense. Nous prenons alors la décision de le monter, et de proposer, en contrepoint, une présence physique qui prend la forme du *conteur*, assumée par Heidi. La coïncidence entre sa fête d'anniversaire (le 28 décembre) et la date de cette fête religieuse nous a conduit à imaginer une autre fête, qui aurait lieu simultanément sur le plateau, la fête d'anniversaire d'une femme blanche, l'actrice, qui célèbre son anniversaire ce jour-là. Pour accompagner cette fête, nous avons invité des musiciens « traditionnels » locaux, maîtres du *Marimba*, « le piano de la forêt vierge ».

Je m'appelle Julián Díaz.

Je ne suis pas africain,

Je ne suis pas afro-américain,

Je ne suis pas indien,

Je ne suis pas un black européen.

Je suis né à Candelaria, dans la région du Valle,

Sur la côte pacifique colombienne.

Je vis à Bogotá et je suis un acteur célèbre.



Imagen 2. Archivo, Mapa Teatro.

Je suis venu à Guapi pour filmer
Des scènes de fiction pour un vrai faux documentaire
Sur la fête des Saints Innocents
Qu'on célèbre ici tous les ans.
(Julián Díaz, Los Santos Inocentes).

Lors d'un voyage postérieur (il y en eut trois en tout pour la préparation du spectacle), nous emmenons avec nous Julián Díaz, l'acteur noir avec qui nous travaillons régulièrement, originaire d'une région voisine. Nous tournons plusieurs scènes avec lui, dans l'avion, dans le village de Guapi, sur le fleuve. Ces scènes fictionnelles vont nous permettre d'articuler la présence physique de Julián sur le plateau et les images documentaires tournées lors de la fête des *Saints Innocents*. Cette double présence — des matériaux documentaires et des matériaux fictionnels, des protagonistes de la fête et des témoins de la fête — produisent une rencontre, un événement poétique qui n'est pas sans rappeler la démarche et le travail filmique de Jean Rouch. Cet alliage de matériaux hétérogènes se noue dans la scène finale, où l'acteur s'empare de ce geste violent de soumission de l'autre opéré par les villageois de *Guapi* pendant la fête, comme une remémoration du châtement perpétré durant des siècles par les blancs. Lorsqu'il fait ce geste, Julián évoque une grande souffrance et en même temps une grande libération, qui délivre cette mémoire ancienne, qui vient de si loin, et qui se trouve réactivée dans un pur présent.

A la fin de cette scène, alors qu'il vient de passer un temps que l'on finit par ne plus pouvoir mesurer, un temps suspendu, interminable, à frapper

violemment le sol avec un fouet, dans une robe blanche, légère et ondulante, on découvre sur l'écran une liste elle aussi interminable, insupportable. Défile maintenant devant nous le nom de victimes assassinées par « alias H.H. » et la description précise des conditions de leur assassinat. Ce qui ressemble pour nous à une litanie est en réalité la confession publique de cet homme, qui balance sans aucune retenue son implacable version des faits, juste avant son extradition aux Etats-Unis.

Cette production documentaire et fictionnelle à la fois — un essai d'« ethnofiction » — comporte différents niveaux et actes de témoignage. La première opération consiste à se placer et agir en tant que *témoin direct*, le corps placé au cœur de l'expérience. Cette position est assumée particulièrement par Heidi en tant que « vidéographe ». La caméra se comporte en suivant une logique « performative »: Heidi *imprime* son expérience corporelle à cette caméra qui agit dans le prolongement de ses mouvements. Ce dispositif n'est pas d'abord *optique*, mais moteur de *sensations*. La machine reçoit et intègre tous les mouvements et à-coups liés aux événements. Témoin oculaire, grâce à sa caméra, et témoin *conteur* qui partage sur la scène son récit avec les spectateurs.

La deuxième opération est portée par le geste de Julián, qui devient témoin *gestuel*, « porte-geste ». Les musiciens à leur tour témoignent par leur geste musical d'une mémoire ancestrale en deçà ou au-delà de toute parole articulée. Par les sons qu'elle produit, cette musique est la trace, le vestige d'une histoire très ancienne. Un témoin mythique,



Imagen 3. Archivo, Mapa Teatro.

archétypal. Par la rencontre avec ces artistes, gardiens d'une tradition si précieuse, venue des siècles plus tôt du continent africain, nous avons pu mesurer que le témoin est une figure transitoire, et que sa durée de vie, comme témoin, n'est pas illimitée. Genaro Torres et Dioselino Rodriguez ont amené une dimension irremplaçable, témoins directs de l'événement. L'idée même d'un déplacement pose de multiples problèmes et complexifie toute l'opération. Se rendre seuls à Bogotá était pour eux parfaitement inimaginable. Nous nous sommes donc relayés pour aller les chercher personnellement, chez eux, sur le fleuve *Guapi*, et les accompagner pour ce long voyage vers la capitale. Jusqu'à ce que le corps se fatigue, et compromette toute possibilité de voyage. Impossible de les remplacer, fusse par de grands artistes de la nouvelle génération vivant à Bogotá. Pour le Festival d'Avignon, nous avons encore pu voyager avec Genaro Torres. Et quand il s'est avéré qu'il ne pourrait plus se déplacer, nous avons pris la décision de ne pas le remplacer. Son marimba reste avec nous, éclairé pendant le spectacle. Sa musique et sa voix, enregistrées, sont toujours présentes. En son absence, le dispositif scénique devient encore plus violent, encore plus vertigineux.

C'est cette double forme carnavalesque et cannibalique qu'on voit partout répercutée à l'échelle mondiale, avec l'exportation de nos valeurs morales (droits de l'homme, démocratie), de nos principes de rationalité économique, de croissance, de performance et de spectacle. Partout repris avec plus ou moins d'enthousiasme, mais dans une totale ambiguïté, par tous ces peuples qui ont échappé à la bonne parole de l'universel, « sous-développés », donc terrain de mission et de conversion

forcée à la modernité, mais bien plus encore qu'exploités et opprimés: tournés en dérision, transfigurés en caricature des blancs, comme ces singes qu'on montrait jadis dans les foires en costume d'amiral. Cependant ils singent les blancs qui les prennent pour des singes. D'une façon ou d'une autre, ils renvoient ces dérisions multipliées à ceux qui la leur infligent, ils se font la dérision vivante de leurs maîtres, comme dans un miroir déformant, piégeant les Blancs dans leur double grotesque [...] Ce n'est pas un acte politique, c'est un *acting out* sacrificiel — stigmatisation de la domination par ses signes mêmes. (Baudrillard, 2004, p. 9)

Les différents types de témoignages que nous avons collectés autour de cette puissante expérience trouvent un nouvel éclairage dans ce court essai de Jean Baudrillard. L'auteur décrit la scène *primitive*, le prototype d'une « cannibalisation » qui a eu lieu au XVI^{ème} siècle, à Recife, au Brésil, lorsque les colonisateurs, dans leur mission d'évangélisation ont été absorbés physiquement par ceux qu'ils avaient absorbés spirituellement.

C'est toute la blancheur qui enterre la négritude sous les traits du carnaval. Et c'est toute la négritude qui absorbe la blancheur sous les traits du cannibale (Baudrillard, 2004, p. 15).

Nous voyons apparaître, dans la réflexion de Jean Baudrillard, tous les stigmates de la fête des *Saints innocents*. Et cependant, le paradoxe de cette expérience est que cette fête est devenue, *de facto*, un vrai geste de résistance, un « *acting out sacrificiel* » qui révèle clairement la puissance transgressive de cette célébration, et qui tente d'expulser, de contredire, cette logique infernale qui semble ne pouvoir fonctionner qu'en boucle: *carnavalisation* contre *cannibalisation*. Les

protagonistes de cette fête à *Guapi* s'incrument dans cette logique pour la déjouer et la dépasser.

Ces réflexions nous invitent à nous interroger sur la réception du spectacle en dehors de son contexte de production. Soit, le spectateur européen regarde ce spectacle avec toute la charge séduisante de l'exotisme, avec toute la distance rassurante que ce regard instaure. Soit il se laisse interpeller par ce qu'il voit, et le spectacle fonctionne alors comme un miroir qui active la réflexion de Baudrillard. Ce dispositif carnavalesque renvoie alors une image renversée, cannibale, où l'occidental est parodié. Une parodie poussée à un point tel que certains spectateurs européens, notamment au *Festival d'Avignon*, en 2012, ont cru que les images tournées à *Guapi* étaient une pure *mise en scène*. A Bahia, le port où sont arrivés les premiers esclaves au Brésil en provenance d'Afrique, le spectacle a été reçu de manière complètement différente. Comme si cette histoire faisait partie de la leur, comme s'ils pouvaient reconnaître une image, un récit, une mémoire, de leur propre culture, de leur propre histoire, de leur propre actualité.

Après la tournée de *Los Santos Inocentes*, nous avons imaginé, à l'invitation de la *Quadriennale de scénographie de Prague* en 2011, une « installation-performance », condensée autour de Julián Díaz, et de son *action de fouetter*, présente à la fin de la « version théâtrale ». Dernière étape de

transformation: une *installation* avec projection d'images et son en boucle, créée pour la *Biennale de Göteborg*, en Suède, à partir de l'ultime image du spectacle, lorsque les spectateurs se lèvent et quittent le théâtre: dernier témoignage de cet événement vertigineux. Or, c'est de cette « logique de l'installation » que provient, paradoxalement, le « spectacle », construit comme une installation *habitée et investie* par les témoins d'une expérience.

Autour de ce mythe fondateur, mis à jour par un rituel de châtement/souffrance qui évoque le malheur et la soumission du lointain passé d'esclaves des habitants de Guapi, Mapa tisse un récit qui, tout en se reportant aux anciens rapports de pouvoir asymétriques, retrace leurs développements dans le temps jusqu'aujourd'hui quand ils s'expriment par la présence, à Guapi, des FARC et des Paramilitaires - les nouveaux acteurs d'une violence historique en constant renouvellement, violence sur laquelle la commémoration des Saints Innocents et ses scènes de frénésie semblent exercer une sorte d'exorcisme (Senra y Garcia dos Santos, 2012).

Or, ce qui surprend le plus dans *Los Santos Inocentes*, c'est la façon que la mise en scène a de mobiliser et d'articuler réalité et fiction, histoire et mythe, théâtre et vidéo, images et sons, selon une dynamique qui conduit tout médium, genre, support et/ou langage au-delà des limites qui leur sont propres et qui, par ce biais, en extrait le maximum de puissance dramatique. Ainsi, tout le matériau (au sens de Heiner Müller) mobilisé dans la mise en scène s'inscrit dans une conjugaison de forces qui montent, puis éclatent en un événement-catharsis, de grande intensité esthétique et politique (Senra y Garcia dos Santos, 2012).



Imágenes 4 y 5. Archivo, Mapa Teatro.

Cette exploration, entrelaçant le mythe biblique et l'histoire contemporaine de la Colombie, nous a permis de déplier une nouvelle carte *poétique*, tracée avec de nouveaux matériaux, —autant documentaires que fictionnels — qui assume pleinement la dimension *micro-politique* de notre processus de création. Après *Los Santos Inocentes*, (2010) premier volet du triptyque « Anatomie de la violence en Colombie », le *plurivers poétique* de Mapa Teatro va continuer de se déployer dans deux volets suivants: *Discurso de un hombre decente* (2011-2012) et *Los Incontados: un tríptico* (2014).

Les membres de Mapa Teatro mettent en pratique ce que Suely Rolnik appelle une évaluation esthétique-clinique: avec la rigueur d'artistes-chirurgiens ils auscultent les signes vitaux de notre vivre au quotidien, ils diagnostiquent les symptômes d'un mal-être qui nous agite, ils nous inculquent des drogues à doses homéopathiques, ils dissèquent nos émotions, en opérant dans le tissu vivant des mémoires individuelles et collectives en recherche de l'alien que nous portons à l'intérieur.

Ils compilent également des matériaux pour remplir des atlas entiers de lieux communs sur la « violence en Colombie », que par la suite ils biffent, recourent, gribouillent pour les transformer en un collage d'où fleurissent des images inattendues et impensables de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. Si les surréalistes jouaient au « cadavre exquis », ici ceux qui jouent sont des corps vivants sur la scène, mus par les soubresauts qui secouent le corps social. Ce qu'il en résulte ce sont quelques planches anatomiques en mouvement, tableaux vivants de l'état altéré que nous habitons et qui nous habite (Castillo y Vignolo, 2015).

Références

Baudrillard, J. (2004). *Carnaval et cannibale*. Paris, Francia: Éditions de L'Herne.

Castillo, R., y Vignolo, P. (2015). Vestigios de fiesta. *Errata#*, 13(enero-junio), pp. 136-159.

Senra, S., y García dos Santos, L. (2012). L'innocence des Saints. En *Mapa Teatro: laboratorio de artistas*. [handout]. Bogotá, Colombia: Mapa Teatro.



Imagen 6. Archivo, Mapa Teatro.