



## L'être ensemble dans *INXILIO*. Danse et politique en Colombie

Ivan Jimenez

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1198>

DOI : 10.4000/danse.1198

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Ivan Jimenez, « L'être ensemble dans *INXILIO*. Danse et politique en Colombie », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1198> ; DOI : 10.4000/danse.1198

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# L'être ensemble dans INXILIO. Danse et politique en Colombie

Ivan Jimenez

---

- 1 Une figure féminine, presque immobile, est vêtue de rouge écarlate. Elle porte une longue robe évasée. Sa coiffe est constituée d'un petit coussin, rond et mou, ressemblant à une pelote à épingles ; plus tard elle y enfoncera des aiguilles en métal. L'immense plateau, qui a la forme d'un carré, est entièrement couvert de sable, comme une arène. Pendant que la dame se tient debout près de l'orchestre, de l'autre côté de la scène, quatre rangs de marcheurs commencent à apparaître. Ils vont à sa rencontre, s'avançant lentement sur des tapis rouges. Le noir de leurs habits et la lenteur de leurs pas confèrent à ce moment la solennité d'un cortège funèbre. Ces défilés marquent le début de *INXILIO. El sendero de las lágrimas* (Le Sentier des larmes), une pièce chorégraphique de deux heures, créée le 11 décembre 2010 au colisée *El Campín* de Bogotá. L'œuvre est signée par Álvaro Restrepo et Marie-France Delieuvin, les directeurs artistiques de la compagnie colombienne *El Cuerpo de Indias*<sup>1</sup> (Le Corps des Indes). En plus des vingt-cinq danseurs, un collectif pluridisciplinaire participe à la création : la comédienne Patricia Jaramillo, dans le rôle de la dame en rouge, et vingt-cinq élèves de l'école *Casa del Teatro Nacional* ; le plasticien sonore Oswaldo Maciá, auteur de *Surrounded in Tears* (Entouré de larmes), l'installation de cris et de pleurs que l'on entend au moment de l'entrée en scène des marcheurs ; l'Orchestre philharmonique de Bogotá et la soprano Sarah Cullins qui interprètent la *Symphonie n° 3* de Henryk Górecki sous la direction de Lior Shambadal. Les trois mouvements lents de ce morceau, également connu sous le titre *Symphonie des lamentations*, structurent les principaux découpages de l'œuvre chorégraphique. La première partie commence par le déplacement de deux cents personnes ensemble et se termine avec une danse interprétée par une cinquantaine de danseurs et comédiens. On y voit différentes formes de marches : entre autres, le défilé, la procession, la déambulation en groupe. Dans les deux parties suivantes, ce sont surtout les danseurs qui occupent la scène, le passage de l'une à l'autre partie étant ponctué par un changement de costume : torse nu, les corps enlèvent une sorte de linceul pour ne garder qu'une culotte noire.

- 2 D'après Álvaro Restrepo, responsable de la dramaturgie de la pièce<sup>2</sup>, *INXILIO* est une « symphonie chorégraphique<sup>3</sup> » qui rend hommage aux quelques millions de Colombiens et Colombiennes directement touchés par le phénomène du déplacement forcé. Le néologisme du titre, qui fait référence à l'exil à l'intérieur de son propre pays, a été puisé dans le discours du poète Juan Manuel Roca<sup>4</sup>. Afin de donner une visibilité au nombre de victimes de ce phénomène<sup>5</sup>, cent cinquante *desplazados* ont été sollicités pour endosser le rôle d'« officiants<sup>6</sup> [d'une] cérémonie » de réparation symbolique. Depuis sa création, l'œuvre a connu deux modalités de diffusion. La forme dite « massive », c'est-à-dire, avec le grand rassemblement de *desplazados*, a jusqu'à présent fait l'objet de trois représentations, chacune ayant un enjeu propre et spécifique<sup>7</sup> : à Bogotá, le but était de montrer la diversité linguistique et ethnique de la Colombie ; la reprise à Medellín, le 9 avril 2013, était consacrée à la région qui compte le plus grand nombre de victimes – 40 % – dans le Registre unique national<sup>8</sup> ; enfin, à Carthagène des Indes, le 16 décembre 2013, il s'agissait de montrer la transformation des corps féminins en « territoire-de-guerre<sup>9</sup> », avec un groupe d'officiants majoritairement constitué de femmes *desplazadas*. Parallèlement, *INXILIO* tourne régulièrement dans une forme théâtrale, dite « *de cámara* », qui intègre la projection d'images vidéo de la création massive à Bogotá. Nous avons eu l'occasion d'assister en direct à cette deuxième variante pour sept danseurs, qui dure une heure environ, lors de deux représentations qui ont eu lieu en région parisienne, le 16 mars 2012 à l'Institut Cervantes, et le 17 mars 2012 au Centre national de la danse de Pantin.
- 3 Pour commencer à déceler les différents enjeux politiques de l'œuvre, il faut d'abord se pencher sur le décalage entre le propos qu'elle défend – faire « apparaître<sup>10</sup> » le peuple des *desplazados* – et le cadre institutionnel qui a permis sa création. *INXILIO* a été créée grâce à une commande de la Mairie de Bogotá ; elle faisait partie de la commémoration officielle d'un processus historique : le bicentenaire de l'indépendance des colonies hispano-américaines. La crise de l'Empire espagnol, que les historiens situent dans la période 1808-1825, est à l'origine des projets républicains des pays latino-américains, projets qui sont régulièrement commémorés par des fêtes patriotiques. Entre 2009 et 2011, à toutes les échelles de l'aire culturelle hispano-américaine – régionale, nationale, internationale –, l'agenda politique s'est emparé de la commémoration avec nombre de « journées patriotiques, défilés militaires, cérémonies religieuses<sup>11</sup> ». À Bogotá, l'administration municipale de Samuel Moreno a placé la célébration sous l'égide de l'intelligentsia colombienne, en choisissant l'écrivain William Ospina<sup>12</sup> comme président de la Commission du bicentenaire. La commande à l'attention de la compagnie *El Cuerpo de Indias* s'explique par le positionnement de cette compagnie dans le paysage chorégraphique de la Colombie. Établie à Carthagène des Indes, elle est le noyau professionnel de *El Colegio del Cuerpo* (Le Collège du corps), un programme pédagogique qui, en partenariat avec les établissements scolaires de la région, propose des cours d'initiation à la danse aux enfants et aux jeunes issus des milieux défavorisés<sup>13</sup>. C'est en raison de cet ancrage social de la compagnie que *INXILIO* opère un détournement de l'orientation officielle de la commémoration : au lieu de glorifier les événements considérés comme fondateurs du passé national, l'œuvre dirige le regard vers la violence politique à laquelle la République colombienne est confrontée actuellement.
- 4 Les exodes de la population civile sur lesquels *INXILIO* attire l'attention comptent parmi les effets d'un conflit armé long de plus d'un demi-siècle<sup>14</sup>, dont l'analyse déborderait l'espace de cet article<sup>15</sup>. Pour donner un aperçu du phénomène, on peut commencer par

citer un recueil de chroniques qui a étayé la dramaturgie de la pièce : l'ouvrage *Desterrados*<sup>16</sup> du sociologue Alfredo Molano. Si les terres constituent l'enjeu principal de ce conflit, cet auteur souligne également « l'acharnement contre la population rurale<sup>17</sup> » et « la croissante autonomie du pouvoir militaire par rapport au pouvoir civil<sup>18</sup> ». Pour offrir d'autres repères à l'analyse, il est pertinent de rappeler qu'entre les années 1980 et les années 2000, au moins trois groupes d'acteurs sont impliqués dans cette violence politique : l'armée nationale, les guérillas d'extrême gauche – dont les FARC<sup>19</sup> – et les armées privées au service des propriétaires terriens – dites les « paramilitaires » –, l'affrontement de ces trois groupes étant déterminé, au moyen d'alliances diverses et variables, par les intérêts du trafic de drogues<sup>20</sup>. Au cours des deux périodes présidentielles d'Álvaro Uribe (2002-2010), cette configuration s'est modifiée : avec sa politique de « sécurité démocratique » et la subséquente Loi 975 de 2005, dite de « Justice et paix » – une loi d'ailleurs très contestée en raison de son indulgence vis-à-vis des crimes contre l'humanité –, le président Uribe a introduit un cadre légal avantageux pour la démobilisation partielle des paramilitaires. À partir de l'année 2010, le conflit interne colombien a pris une nouvelle direction avec l'arrivée au pouvoir de Juan Manuel Santos. Ce dernier était ministre de la Défense du président Uribe et donc un agent direct de l'impunité assurée aux paramilitaires ; mais à la différence de son prédécesseur, le président actuel s'est montré favorable à la réintégration des FARC dans le champ politique. En 2012, il a entamé des dialogues avec cette guérilla. Ces négociations, qui sans un cessez-le-feu complet, se déroulent à l'heure actuelle à La Havane, lui ont procuré le capital politique nécessaire pour obtenir un deuxième mandat. Quatre points ont été traités jusqu'à présent dans ces discussions : le développement rural, la participation politique, la substitution des cultures illicites et la justice ; à la suite des derniers avancements sur le quatrième point, une date a été fixée pour la signature de l'accord pour la paix : le 23 mars 2016. Par ailleurs, avec la Loi 1448 de 2011, dite de « Victimes et de Restitution de Terres », dont le but est d'établir les droits des victimes du conflit armé, le chef de l'État a fait en sorte que la législation colombienne soit en accord avec les standards internationaux de la justice réparatrice.

- 5 C'est pour cette dernière raison que le rapport de *INXILIO* à l'actuel gouvernement n'est pas du côté de l'opposition : on en veut pour preuve la participation de Juan Manuel Santos aux cortèges funèbres de la représentation massive à Medellín, à l'occasion de la première Journée nationale de la mémoire. En raison de cette apparition du président, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, on est en droit de se demander si le propos de rendre visible l'expérience du déplacement forcé n'a pas été happé par le discours du pouvoir étatique. De notre point de vue, ce tournant de l'œuvre relève des contradictions qui peuvent surgir à différents niveaux, notamment entre les idées défendues et les « dynamiques de mobilisation des corps<sup>21</sup> », pour se référer aux termes de Randy Martin. Par la suite, c'est cependant à l'intérieur même de ce type de tensions que nous tenterons de souligner également les « forces de contestation<sup>22</sup> » des gestes de *INXILIO*, autrement dit, leur pouvoir de remise en question du *statu quo*.

## Danse et droits de l'homme

- 6 Au cours des deux dernières décennies, la violence politique en Colombie – nombre de massacres, disparitions, mutilations et exodes massifs – a été abordée dans une multiplicité de projets artistiques. Au niveau dramaturgique, *INXILIO* se rapproche, par

exemple, de trois pièces que la danseuse Martha Dueñas a étudiées dans une recherche sur les formes esthétiques liées au phénomène de la disparition : *La mirada del avestruz* (Le Regard de l'autruche, 2002) de la compagnie L'Explôse ; *Campo muerto* (Champ mort, 2007) de la compagnie *Danza común* ; et *Homo Sacer* (2008) du collectif artistique *Teatro Occidente*<sup>23</sup>. Au Collège du Corps, l'indicible de la violence politique est évoqué comme une « crise sanglante de valeurs » qui, au quotidien, entraîne une perte de la « dimension sacrée<sup>24</sup> » du corps humain. D'où le mélange entre spectacle, rituel et acte de civisme que l'œuvre propose et qui transparait dans les dénominations hybrides utilisées par le chorégraphe et dans la réception de la presse : « cérémonie de dédommagement », « manifeste artistique et poétique », « poème rituel<sup>25</sup> ». D'où le désir d'intervention sociale de la danse, qui traverse la variante massive d'un bout à l'autre. De ce point de vue, la représentation élargie à Carthagène, qui commençait par un parcours du centre historique de la ville, mériterait une étude approfondie : la relation avec les passants donnerait davantage d'éléments pour situer *INXILIO* dans une histoire culturelle de la marche en Colombie. Nous espérons que ce regard, nécessaire pour saisir la complexité du positionnement politique de la pièce, sera développé dans des analyses complémentaires à la nôtre.

- 7 Comme toutes les œuvres chorégraphiques « revendiquant un engagement politique<sup>26</sup> », *INXILIO* donne à voir des « mises en jeu des corps, déplaçant les modes relationnels communs [autrement dit, des] figures de la communauté<sup>27</sup> », pour reprendre les termes de Claire Rousier. La présence des *desplazados* dans la version élargie produit une « convergence entre danse et droits de l'homme<sup>28</sup> » qui revisite le clivage habituel entre professionnels et amateurs. À l'instar de Naomi Jackson, on peut affirmer que bien au-delà des enjeux des spectacles pour le marché, les initiatives de ce type mettent plutôt l'accent sur la possibilité d'accomplir un « acte de danse » qui restitue la visibilité des gens se trouvant dans une « situation critique<sup>29</sup> ». Ainsi qu'on le voit dans les moments évoqués au début de notre introduction, pour donner une visibilité à l'expérience du déplacement forcé, *INXILIO* saisit les sens, parfois contradictoires, qui peuvent coïncider dans le geste de la marche, tel qu'il est décrit par Marie Bardet : « entrer dans la matière de la terre et avancer, emmener un bout de terre avec soi<sup>30</sup> » ; outre « le dialogue perceptif des pieds avec le sol », la marche a ce caractère à fois « singulier [et] très commun aux multiples sens du terme (habituel, quotidien, banal, partagé par "tout le monde")<sup>31</sup> ». En observant les aspects qualitatifs du geste – les « variations d'appuis, d'orientation, de vitesses, de regards<sup>32</sup> » – on s'aperçoit d'emblée que toute variante de la marche associée au loisir est exclue. Dans *INXILIO* on ne flâne pas, on ne se promène pas : on manifeste<sup>33</sup>.
- 8 La *Symphonie des chants plaintifs* (1976) joue un rôle primordial dans cette jonction entre la pratique dansante et la problématique des droits de l'homme. Minimalisme, lenteur radicale et « impact directement émotionnel<sup>34</sup> » caractérisent ce morceau. Pour comprendre la façon dont cette musique vient altérer les gestes dansés de *INXILIO*, il faut tenir compte des « traces mnésiques en art<sup>35</sup> ». D'après Henryk Górecki (1933-2010), l'auteur de la symphonie, le ton lancinant de cette dernière manifeste une prise de conscience sur le passé de son pays natal, la Pologne, plus concrètement, sur les traces des camps d'Auschwitz – les rails couverts d'os humains – qu'il a pu voir dans son enfance<sup>36</sup>. Avec le recul, le compositeur se souvient d'avoir conçu ce morceau à la manière d'un « témoin [qui donne un] signal d'alarme<sup>37</sup> ». Ainsi, par l'intermédiaire de cette musique qui porte en soi, pour ainsi dire, « le poids de souvenirs envahissants<sup>38</sup> » du nazisme, le

déplacement forcé en Colombie se voit associé à l'ensemble des processus historiques qui relèvent des formes de déshumanisation. La symphonie et l'œuvre chorégraphique s'allient dans le rythme lent, ce rythme qui caractérise les pas de ceux qui ont subi une violence extrême. Le sous-titre de *INXILIO, El sendero de las lágrimas* (Le Sentier des larmes), va dans le même sens : il s'agit de la traduction en espagnol de *The Trail of Tears*, expression qui fait référence au déplacement forcé des peuples amérindiens dans les années 1830 – les Cherokees et les Choctaws, entre autres. De même que la symphonie, ce sous-titre relie les gestes dansés de *INXILIO* à la « temporalité unificatrice et inédite du crime contre l'humanité<sup>39</sup> », c'est-à-dire, selon l'explication de François Hartog, « ce temps qui ne passe pas, celui de l'imprescriptible<sup>40</sup> ».

- 9 Or la convergence entre danse et droits de l'homme ne va pas sans tensions entre les différents niveaux de l'œuvre. Certes, il y a des gestes et des symboles qui montrent l'adhésion aux valeurs d'humanité, de justice et de dignité. Ainsi, dans la première partie de la version élargie, les marcheurs ramassent les tapis et les placent comme des couvertures à la fin des cortèges funèbres. Chaque tapis rouge montre une inscription en blanc – un dessin, un mot, une date – qui évoque le vécu personnel de la violence politique. Puis, la musique s'arrête et les marcheurs s'assoient autour du grand tapis rouge, de forme circulaire, qui est étalé sur le sable. Grâce à l'éclairage, cette enceinte humaine se détache du noir de la scène. Pendant le quart d'heure que dure « *El círculo de la palabra* (Le Cercle de la parole) » – c'est le nom qui est donné à cette assemblée –, une douzaine de *desplazados* témoigne de l'expérience de l'exode. Vers la fin du spectacle, une image qui multiplie la consigne « *La Paz será la Ley* (La Paix sera la Loi) » est projetée sur grand écran. En outre, lors de la représentation à Medellín, après les déambulations collectives du début, Álvaro Restrepo lit « *La carta al mundo* (La Lettre au monde) », une sorte de note d'intention qui est donnée au public, et qui confirme l'engagement pour la fin du conflit armé.
- 10 Mais parce que ces gestes et ces symboles explicitent un propos politique, ils risquent de clôturer le sens de la représentation et de réduire la complexité du réel. On peut donc se demander s'ils ne viennent pas étouffer la « puissance de mobilisation kinesthésique<sup>41</sup> » de la danse. Cette tension entre le message porté par les signes et la force critique des gestes nous fait songer à l'avis réservé de Theodor Adorno à propos de la notion d'« engagement ». Les œuvres qui se veulent engagées, explique le philosophe, cherchent à remettre en question le *statu quo*, en énonçant directement des idées. Or, c'est là le présupposé problématique de l'engagement, car la volonté d'exprimer des idées peut cacher l'aspiration à une entente cordiale susceptible d'atténuer la radicalité d'une opposition : « Le concept de message – écrit-il –, même celui d'extrême gauche, contient déjà un moment de fraternisation avec le monde<sup>42</sup> ». D'où la proposition de cerner les sens des œuvres ailleurs que dans leurs discours manifestes : « le contenu des œuvres, ce n'est pas la quantité d'esprit qu'on y a injectée, mais plutôt le contraire<sup>43</sup> ». Afin d'observer jusqu'à quel point ce sont les gestes dansés qui prennent en charge la visée politique que la pièce *INXILIO* s'est donnée, nous nous attacherons à analyser la dynamique globale de la pièce en revenant, une fois de plus, sur le climat politique de la commémoration du bicentenaire.

## En dehors du patriotisme

« L'oubli est réfractaire à l'effort,  
pas la mémoire<sup>44</sup>. »

Georges Banu, *L'Oubli*.

- 11 En Colombie, l'année 2010 est marquée par une intense activité politique en raison des élections présidentielles. Dans le contexte du relai gouvernemental, le bicentenaire motive des « usages politiques du passé<sup>45</sup> », c'est-à-dire des appropriations des référents historiques par un acteur de la société, qui ont pour but de « légitimer des formes de pouvoir<sup>46</sup> ». Après huit ans de gouvernement, dans une « ambiance militariste<sup>47</sup> », Álvaro Uribe se félicite des résultats de sa politique de « sécurité démocratique », notamment de l'affaiblissement militaire des FARC, guérilla qu'il considère comme un groupe terroriste avec lequel il aurait été illégitime de négocier. Le 30 mai 2010, à l'occasion d'un concert célébrant les premières tentatives indépendantistes de la Nouvelle Grenade – soit la future république de Colombie –, le président Uribe exprime le souhait « [d'entendre] parler aimablement de la Patrie<sup>48</sup> » ; afin de commémorer les gloires de cette dernière, il propose que « le moindre poste de radio soit allumé à plein volume<sup>49</sup> ». Quant à Juan Manuel Santos, le président actuel, il affirme dans son discours d'investiture du 7 août 2010 que « le bicentenaire de notre indépendance est un moment propice [...] pour que nous, les Colombiens, fassions le choix de l'union et non celui de la confrontation<sup>50</sup> ». Lorsque, au nom de l'« unité nationale », il lance une invitation à « abandonner les confrontations stériles », il annonce à demi-mot son intention d'entamer les dialogues de paix avec les FARC, prenant ainsi ses distances par rapport à la politique de son prédécesseur.
- 12 On constate donc qu'en 2010, une polarité s'établit entre le discours du président sortant et celui du président élu dans la manière d'imaginer le territoire du pays. Álvaro Uribe insiste sur la « patrie », terme qui procède du latin *pater* (père) et qui a trait au patriotisme, c'est-à-dire – comme l'historien Medófilo Medina le rappelle<sup>51</sup> – à la démarcation d'un territoire par des actions militaires et guerrières qui sont coordonnées depuis le centre du pouvoir. En revanche, Juan Manuel Santos met l'accent sur la « nation », terme qui dérive du latin *natio* (naître) et qui renvoie à l'univers plus conciliant de l'origine, de l'abri initial et de l'inclusion. Cette polarité fournit un cadre assez révélateur, par contraste, de la façon dont *INXILIO* traite de la problématique de l'être ensemble.
- 13 Dans la chorégraphie, certaines configurations du corps collectif vont à l'encontre de l'« unité nationale » prônée par Juan Manuel Santos. Il y a par exemple ces moments de la première partie, où les marcheurs accordent leurs pas en mettant la main sur l'épaule de la personne qui est devant eux ; un geste commun est réalisé à l'unisson : ils regardent vers le haut et ensuite vers le bas, le torse et la tête restant impliqués dans une dynamique d'ouverture au ciel et d'inclination vers la terre, comme dans une prière. Ils traversent le plateau dans la pénombre, répartis en quatre groupes, comme s'ils étaient les fragments d'un ensemble brisé. Leur déplacement nous fait songer aux « masses flottantes de fantômes<sup>52</sup> » que Gabriel García Márquez évoque dans ses souvenirs sur « la marche silencieuse », une manifestation qui eut lieu le 7 février 1948 pour rendre hommage aux milliers de victimes de la guerre entre libéraux et conservateurs – les deux partis traditionnels du pays –, durant la période dite de la Violence (1946-1964). Puis, au



début de la deuxième partie, le grand rassemblement se dissout et seuls les comédiens et les danseurs occupent le plateau. En partant d'un coin du carré de la scène, ils se traînent par terre à quatre pattes. Dans les tours, les sauts, les petites courses et les suspensions, c'est le sol qui leur permet de trouver les appuis nécessaires pour essayer d'atteindre le grand tapis circulaire qui est au centre. Il s'agit là d'une avancée à reculons : aussitôt qu'ils se mettent debout pour essayer de pénétrer dans cet espace, ils reviennent rapidement en arrière, comme s'il leur était impossible d'accéder à ce lieu « utopique<sup>53</sup> », que Jacques Rancière appelle le « centre politique<sup>54</sup> », cet espace de la représentativité qui est aussi un point de convergence des « intérêts matériels et des investissements imaginaires<sup>55</sup> ».

- 14 Par ailleurs, il suffit de considérer l'accompagnement sonore de la pièce pour percevoir les écarts qu'elle introduit par rapport à la notion de patriotisme. Dans *INXILIO*, rien dans celle-ci n'évoque l'éclat des trompettes de l'« Ô gloire immarcescible, Ô jubilation immortelle » de l'hymne national colombien. Au contraire, on n'entend que des sons ayant trait à la vulnérabilité : les cris et les pleurs de deuil, puis, le chant lyrique de la symphonie. On y observe également l'usage de la « contagion rythmique<sup>56</sup> » nécessaire à la configuration d'un corps collectif. Ainsi, pour que la marche puisse constituer une forme d'apparition des *desplazados*, les groupes adoptent un rythme qui se démarque de la jubilation patriotique : grâce à une cadence qui marque de longs intervalles, la musique saisit les corps et les situe dans une dynamique opposée à celle de l'avancée rapide et stridente des défilés militaires. À la lumière de l'approche labanienne, dans laquelle le temps est considéré comme l'un des facteurs déterminant les qualités du mouvement<sup>57</sup>, on peut dire que la danse de *INXILIO* montre un penchant pour « l'effort soutenu ». Celle-ci est investie d'« une sensation motrice de longue période de temps, d'une impression d'éternité<sup>58</sup> », comme si, par le choix de la lenteur, l'art chorégraphique avait déjoué les leurre de la ferveur patriotique convenue pour prendre en charge la présence du deuil dans le corps social.

## Émotion et vague mémorielle

« Il est émouvant de voir tous ces  
gens-là réunis dans cet effort. Oui, cela m'a  
beaucoup émue. »  
Spectatrice de la création de  
*INXILIO*<sup>59</sup>

- 15 Dans son rapport au public, *INXILIO* mise sur la « puissance de transformation<sup>60</sup> » des émotions, sur leur capacité à nous faire sortir du « je » afin de rejoindre « la communauté des hommes<sup>61</sup> ». Nous avons déjà fait mention de l'impact émotionnel de la *Symphonie des chants plaintifs*. On pourrait en dire autant de la progression qui va du brouhaha des hurlements – les cris et pleurs du début – vers l'intimité du chant lyrique, en passant par la parole des *desplazados* dans le rôle de témoins. De notre point de vue, ces occurrences émotionnelles relèvent de l'articulation entre social, politique et sacré, dans laquelle Michel Poizat<sup>62</sup> situe la source profonde de la voix. Considérée comme la « partie du corps qu'il faut sacrifier pour produire un énoncé langagier [la voix inclut également] la dimension du geste, voire ce qui en est souvent le prolongement, la danse<sup>63</sup> ». Elle est « sacrée » dans la mesure où elle suscite un partage émotionnel : un objet – cri, pleur, chant – est offert au groupe et « chaque sujet, pris un par un l'incorpore auditivement<sup>64</sup> ».



- 16 La progression vocale de *INXILIO* atteint son apogée à la fin du premier mouvement de la symphonie, au moment où la foule de marcheurs s'assoit par terre pour entourer le « cercle de la parole ». Habillés en chemise et pantalon blanc cassé, les douze « témoins-*desplazados* » sont assis sur des sièges en bois qui sont disposés à la manière des douze heures d'une horloge. Chacun à son tour quitte son siège et reste debout un instant au milieu de la scène. En silence, il ou elle présente son visage aux différents côtés du public. À cet instant, on entend la version préenregistrée de son discours. Comme c'est le cas dans le discours de tout témoin, « la parole sur soi se voit dotée d'une sphère d'intérêt élargie<sup>65</sup> ». Si la question sur les circonstances qui ont permis le recueil des témoignages se pose – ont-ils été obtenus grâce à l'autorité des chorégraphes ou grâce aux « sollicitations officielles (d'ordre judiciaire, scientifique ou historique)<sup>66</sup> » ? –, dans le cas présent, ce sont les associations de victimes qui permettent d'accéder, en amont, à la parole des *desplazados*<sup>67</sup>. Au-delà des informations factuelles – noms et lieu d'origine –, chaque récit parle d'un effort pour rétablir « la cohérence et la continuité physique et psychique<sup>68</sup> » qui ont été brisées par la perte du « sens commun » entraînée par la guerre.
- 17 L'intention politique si évidente de ce moment – donner la parole aux témoins – suscite des doutes quant à sa nature : faut-il attribuer un caractère artistique à cette mise en scène qui, à certains égards, relève d'un acte de civisme ? D'un point de vue relativement bienveillant, à partir des travaux de Georges Didi-Huberman sur la représentation esthétique et politique des peuples, on peut considérer que le « cercle de la parole » est un moment de « reconnaissance de l'autre [...] à la fois comme semblable et comme parlant<sup>69</sup> », autrement dit, un « portrait de groupe » qui rend compte des « singularités [au sein d'une] série<sup>70</sup> ». Cependant, dans une perspective plus sévère, sur la base des considérations de François Hartog à propos du « présentisme<sup>71</sup> », on peut estimer qu'avec le « cercle de la parole », *INXILIO* se précipite dans les « urgences<sup>72</sup> » de la justice réparatrice. C'est selon cette deuxième perspective que nous pouvons cerner l'écueil que la pièce a rencontré en se laissant emporter par les impératifs émotionnels de la « vague mémorielle », à savoir, une proximité trop étroite avec le pouvoir en place.
- 18 L'impulsion critique de *INXILIO* a beaucoup perdu de sa force le 9 avril 2013, lors de la reprise de la version élargie à Medellín, à l'occasion de la première Journée nationale de la mémoire. Il s'agissait *stricto sensu* d'une commande officielle de l'« Unité pour l'attention et la réparation intégrale des victimes ». Le président Juan Manuel Santos était attendu, mais pas à la place où il est de fait apparu : pieds nus – à la demande du chorégraphe –, il était en tête des cortèges funèbres, son pantalon noir et sa chemise blanche le distinguant des autres marcheurs. Conscient de l'effet de propagande, Álvaro Restrepo a justifié cette apparition du président dans la presse<sup>73</sup> : il explique que pour *El Colegio del Cuerpo*, c'était un moyen de montrer l'« [opposition] à la perpétuité de la guerre comme notre état naturel<sup>74</sup> ». De notre point de vue, qui vise à situer *INXILIO* dans une histoire culturelle du geste de la marche, ce rapprochement avec le pouvoir en place déconcerte et pose la question de la motivation initiale de ce choix : était-ce un sentiment d'obligation vis-à-vis de l'institution qui finance la production ? Est-ce l'espoir que la « puissance de transformation » des émotions, selon l'expression de Georges Didi-Huberman, réussisse à atteindre les dirigeants du pays ? Ou bien, est-ce la fierté d'avoir réussi à attirer l'attention de la plus haute dignité de l'État ? Dans des déclarations plus récentes<sup>75</sup>, le chorégraphe laisse entendre que son but était d'apporter un soutien aux négociations pour la paix avec les FARC ; il manifeste aussi<sup>76</sup> l'intention de susciter la prise de parole des *desplazados* en face du chef de l'État, dans le même esprit que le forum

des victimes que la Commission de vérité et réconciliation a créé en Afrique du Sud à la fin de l'*apartheid*. Quelle qu'en soit la raison, on peut estimer que lors de la représentation de Medellín, l'œuvre a été frappée d'une perte de perspective historique qui n'était pas à la hauteur de sa première visée politique : la mise en scène place Juan Manuel Santos au même niveau que les victimes d'une guerre qu'il a lui-même encouragée en tant que ministre de la Défense de son prédécesseur. Dans ce contexte, il est difficile de ne pas voir une dissonance dans la transformation du Président en officiant de la cérémonie : dissonance entre la volonté officielle de faire « bonne figure » et l'intention artistique de rendre visible une partie du corps social – le peuple des *desplazados* – en quête de reconnaissance vis-à-vis du pouvoir. Vue sous cet angle, la présence du chef de l'État jure avec cet autre portrait de groupe que sont les marches funèbres. En usant des termes de François Hartog, on peut dire que l'œuvre cède à « l'humanitaire compassionnel des politiques » et à la « mise en scène [de] la commémoration ». Ainsi, en empruntant ce chemin, elle abandonne l'« analyse distanciée<sup>77</sup> » et perd pied dans sa position critique.

## Résister par la forme

- 19 En dépit de ce virage compromettant de la pièce, est-il possible de lui accorder un potentiel de remise en question du *statu quo* ? On songe ici à la leçon de Theodor Adorno : repérer « la résistance [de l'art] par la forme et rien d'autre<sup>78</sup> ». En transposant cette réflexion dans le domaine de la danse, il s'agirait d'aller au-delà des intentions affichées pour considérer quelque chose de moins évident, à savoir, les possibilités de mobilisation kinesthésique des gestes. Avant l'entrée en scène, le président aurait demandé : « qui me donne le rythme ? ». « Les danseurs », répondit le chorégraphe<sup>79</sup>. À bien y regarder, on constate qu'il ne prend pas tout à fait le rythme des autres. « Il y a une esthétique, mais aussi une éthique et, même, une politique du rythme<sup>80</sup> », rappelle Georges Didi-Huberman. Le danseur Ricardo Bustamante raconte que la réalisation de ces marches dépend d'une série d'exercices préalables de respiration commune. Il signale également que « le vocabulaire des sensations », ainsi que la présence de « deux cents personnes avec la même intensité du regard chargent la dimension gestuelle du mouvement<sup>81</sup> ». Si le chef de l'État a du mal à adapter sa démarche à la lente avancée des rangs, c'est parce que l'élaboration de ce partage rythmique ne datait pas de quelques minutes avant la représentation, mais d'un travail de répétitions, fait en amont, auquel il n'a pas participé.
- 20 Outre la lenteur, on peut repérer un autre procédé grâce auquel *INXILIO* réussit à déployer une capacité de résistance : la mise à l'écart des visions idéales et harmonieuses de l'« être ensemble » – ce que Theodor Adorno appelle « les moments de fraternisation avec le monde<sup>82</sup> ». Ceci nous paraît particulièrement visible dans la deuxième partie, plus concrètement, dans la dynamique lente et évanescence qui commence avec le retour au plateau de sept danseurs : le regard figé, ils arrivent torse nu, habillés de lincauls. À ce moment-là, la femme en rouge s'avance autour du grand tapis qui est au centre du plateau. Coiffée de sa couronne d'aiguilles – telle un corps martyrisé –, elle lit un texte à voix haute. Sa présence a un double sur scène : c'est le corps de la soprano qui, vêtue d'écarlate elle aussi, s'apprête à reprendre le même texte dans son chant. Pour les paroles de ce deuxième mouvement, *Lento et largo*, Henryk Górecki choisit la prière à la Vierge Marie qu'une prisonnière polonaise de la Gestapo avait gravée sur le mur de sa cellule : « Je vous salue Marie, pleine de grâce. Maman, ne pleure plus. Vierge Pure, Reine du ciel, protégez-moi à tout moment ». Cette fois la résonance symbolique entre chant lyrique,

dramaturgie et gestes dansés, nous amène à assimiler la femme en rouge à une mère qui serait comme un témoin affligé de l'avenir incertain de ces individus qui pourraient bien être ses enfants. Dans la danse de groupe, nous voyons que l'alternance des appuis – un pied passe devant alors que l'autre reste derrière – entraîne un changement d'orientation à l'intérieur du tapis : les danseurs tournent dans le sens des aiguilles d'une horloge. Coordinée avec le parcours circulaire de la femme-mère, cette action collective suscite une rencontre frontale par instants : comme si, par l'intermédiaire du regard, la communauté adressait une plainte muette à ce personnage féminin – la dame-Nation –, qui est censé lui procurer un abri.

- 21 Dans cette configuration, que l'on peut appeler la danse des *inxilés*, la possibilité de rester debout n'est pas une évidence et constitue même l'enjeu de l'effort collectif. Au début de cette danse, la torsion du buste qui s'achève par un port de bras et par la conduite du regard vers le haut, nous rappelle l'inclinaison du torse réalisée par le grand rassemblement dans la première partie de la pièce : c'est sans doute le dialogue entre le peuple des *inxilés* et une transcendance qui est située au-dessus, au ciel. Cependant, la terre exerce aussi son pouvoir d'attraction, si bien que les membres supérieurs du corps suivent souvent des trajets ondoyants vers le bas. Parfois, le rythme lent de la descente des bras contraste avec la soudaineté de certains mouvements. Ainsi, les grands battements en avant qui sont faits à l'unisson, apparaissent comme les accents visibles d'une révolte : ce sont les manifestations inattendues de l'effort du groupe pour échapper à la force écrasante qui vient d'en haut. Après une chute précipitée et un court passage par la position accroupie, le dos impliqué dans une courbe prononcée, les sept danseurs se lèvent et se mettent à marcher. La direction définie des bras sur le plan horizontal – le bras droit tendu vers l'avant, le bras gauche étalé sur le côté – est contrebalancée par la désorientation des pas et du regard. Ce geste apporte une nuance qualitative à l'expérience des *inxilés* : une marche qui ne sait pas où elle va.
- 22 Il y a certaines occurrences de la création à Bogotá, dont on peut regretter l'absence dans les deux reprises ultérieures de la version élargie. La fin du spectacle approche : deux danseurs et deux danseuses émergent lentement du sol pour se mettre debout. La couleur noire de leurs culottes situe leurs pas dans une mouvance mortuaire, mais unie à la recherche de l'axe vertical, leur presque nudité rappelle, au contraire, les premiers pas de l'enfance, un début de voyage dans le monde des vivants. Quand ils sont debout, chacun entame une marche en direction d'un côté du public, comme si la possibilité d'initier un nouveau cheminement leur était offerte. C'est probablement pour cette raison qu'à la sortie du spectacle, un spectateur eut l'impression d'« un espoir malgré tout<sup>83</sup> ». Aussitôt que les quatre danseurs s'éloignent du centre en se tournant le dos, un long couloir lumineux est projeté d'un bout à l'autre de la scène. La femme en rouge, qui jusqu'alors était restée assise près de l'orchestre, commence à marcher sur ce couloir. À cet instant, de l'autre côté, escortée par un jeune garçon habillé en blanc, une autre femme imposante apparaît. Cette autre femme, double analogue de la première, porte une longue robe évasée aux couleurs sombres. Suivant la lenteur de la musique, chacune poursuit sa marche jusqu'à ce qu'elles arrivent à se croiser. Puis, la femme en rouge disparaît et laisse sa place de figure tutélaire à la femme en noir. Ce relais est une façon d'imaginer, en quelques gestes, les avatars de la République colombienne : les processus qui amènent du rouge de la violence au noir et au violet du deuil.
- 23 Que l'arrivée de la dame en noir ait été gardée pour la fin semble significatif. Cette scène semble, en effet, aller remettre en question la notion de « fraternisation avec le monde »

évoquée par Theodor Adorno : au bout de presque deux heures au cours desquelles des cortèges funèbres, des tumultes, le « cercle de la parole » et les danses en blanc de *El Cuerpo de Indias* sont passés par l'arène, il ne reste plus qu'une sorte de communauté primitive dominée par la matrone. Ce petit groupe hérite de tout le partage gestuel qui le précède, notamment du rythme lent et du travail avec le poids. La fin de l'œuvre figure un nouveau départ de l'« être ensemble ». Cependant, un geste étrange ouvre une véritable interrogation sur la possibilité de maintenir les liens intersubjectifs. Lorsque les quatre danseurs quittent l'espace et que la dame en noir reste seule avec l'enfant, elle prend sa coiffe d'aiguilles et la met sur son visage, comme un masque. Puis, elle découvre soudainement le haut de son buste et laisse voir sa forte poitrine. C'est ainsi, avec ses grands seins dénudés et son masque d'aiguilles, que la matrone continue de tourner, les bras ouverts vers le haut, jusqu'à ce que le noir se fasse sur scène indiquant que le spectacle touche à sa fin. Dans cette configuration, nous reconnaissons l'incertitude qui plane à l'heure actuelle sur l'« être ensemble » de la société colombienne : les questions sur la marche à suivre pour arrêter la violence politique et mettre fin aux dynamiques d'exclusion territoriale qu'elle entraîne. C'est pour ces raisons que, malgré la prépondérance des signes et des symboles qui cherchent à orienter les lectures de la pièce dans un sens unique, malgré la dimension présentiste de la vague mémorielle et les faux pas compromettants qu'elle a pu motiver, malgré ces éléments qui atténuent le motif politique d'INXILIO – rendre visible l'expérience des *desplazados* –, nous avons toutefois l'impression que la danse parvient à sauvegarder une marge d'autonomie vis-à-vis des contraintes institutionnelles.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- BARDET Marie, « Marcher », in GLON Marie et LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, pp. 55-72.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Rendre sensible », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, pp. 77-114.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Montrouge, Bayard, « Les petites conférences », 2013.
- DUEÑAS Martha, *Danser : derrière les gestes et les traces des « disparus ». Une approche esthétique des images de la « disparition » dans la danse contemporaine en Colombie*, Mémoire de master en danse, université Paris 8, 2009.
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

HARTOG François et REVEL Jacques (dir.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études de Sciences Sociales, 2001.

HARTOG François, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013.

JACKSON Naomi, « Dance and Human Rights », in KOLB Alexandra (dir.), *Dance and Politics*, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 195-221.

LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

LOUPPE Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », in *Nouvelles de danse*, n° 30, hiver 1997, pp. 36-41.

MARTIN Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham-London, Duke University Press, 1998.

MOLANO Alfredo, *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, Bogotá, Punto de lectura, 2005.

PALACIOS Marco (dir.), *Las independencias hispanoamericanas. Interpretaciones 200 años después*, Bogotá, Norma, 2009.

POIZAT Michel, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001.

POLLAK Michaël et HEINICH Nathalie, « Le témoignage », in Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 62-63 (« L'illusion biographique »), juin 1986, pp. 3-29.

RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique* [1988], Paris, Gallimard, 2004.

ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

## NOTES

1. Cf. site de la compagnie *El Cuerpo de Indias*, [en ligne], <http://www.elcolegiodelcuerpo.org>, page consultée le 5 septembre 2012. La rencontre professionnelle entre le danseur et chorégraphe colombien Álvaro Restrepo et la danseuse et chorégraphe franco-colombienne Marie-France Delieuvain eut lieu dans les années 1990, à l'époque où cette dernière était la Directrice pédagogique de l'école du CNDC d'Angers. Cf. MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique. 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, Montpellier, L'Entretiens, 2012, pp. 236-271.

2. Échange personnel par e-mail avec Álvaro Restrepo et Marie-France Delieuvain, réalisé entre juillet et octobre 2014.

3. Cf. « *Sinfonía coreográfica* ». RESTREPO Álvaro, propos recueillis dans BERMÚDEZ Claudia, *Inxilio. El sendero de las lágrimas*, documentaire, 52 minutes, [en ligne], [vimeo.com/31280964](https://vimeo.com/31280964), page consultée le 10 janvier 2013.

4. « No sabemos qué resulta más amargo, si el exilio, tener que abandonar el país por causas impositivas, o el inxilio forzado, que es el exilio interior (Nous ne savons plus ce qui est plus amer entre l'exil – devoir abandonner le pays par des contraintes imposées – et l'*inxilio* forcé, c'est-à-dire l'exil intérieur) ». Propos recueillis dans BERMÚDEZ Claudia, *op.cit.* Né en 1946, l'écrivain Juan Manuel Roca est l'auteur d'une œuvre poétique considérable, dont les textes principaux sont réunis dans l'anthologie *Cantar de lejanía (Cantique d'éloignement)*, 2006). En Colombie, plusieurs prix littéraires lui ont été décernés, entre autres, dont le Prix national de poésie du ministère de la Culture (2004).

5. Selon un rapport du Conseil norvégien pour les réfugiés (mai 2014), avec 5,7 millions de *desplazados*, la Colombie est, derrière la Syrie, le deuxième pays le plus touché par le déplacement forcé. Norwegian Refugee Council, *Global Overview 2014. People internally Displaced by Conflict and Violence*, [en ligne], <http://www.internal-displacement.org/publications/2014/global-overview-2014-people-internally-displaced-by-conflict-and-violence>, page consultée le 1<sup>er</sup> août 2014.
6. « *Oficiantes [de una] ceremonia* ». Échange personnel par e-mail avec Álvaro Restrepo et Marie-France Delieuvin, réalisé entre juillet et octobre 2014.
7. Pour l'étude de la forme dite « massive », nous avons visionné le documentaire de Claudia Bermúdez, cité ci-dessus ; la copie en DVD de la retransmission en direct de *INXILIO, Teleantioquia Mi Canal*, 97 minutes, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=sNgMMc2K6dY>, page consultée le 9 octobre 2015 ; et un court extrait de la captation (5 minutes) des répétitions et de la représentation à Carthagène. Nous remercions Álvaro Restrepo de nous avoir aimablement fourni ces deux dernières sources.
8. RESTREPO Álvaro, « Santos caminó descalzo por las víctimas », *El Tiempo*, [en ligne], <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12814877>, page consultée le 10 août 2014.
9. « *territorio-de-guerra* ». Échange personnel par e-mail avec Álvaro Restrepo et Marie-France Delieuvin, réalisé entre juillet et octobre 2014.
10. « Apparaître », c'est-à-dire « être – naître ou renaître – sous le regard d'autrui ». DIDIHUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire 4*, Paris, Les éditions de Minuit, 2012, p. 11.
11. CARRIQUIRY Guzmán, *El bicentenario de la independencia de los países latinoamericanos. Ayer y hoy*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011, p. 17.
12. Poète et prosateur, William Ospina (né en 1954) a été récompensé par plusieurs prix littéraires en Colombie et en Amérique latine (Prix Rómulo Gallegos en 2008). Sa trilogie de romans sur la conquête espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle – *Ursúa* (2005), *El país de la canela (Le Pays de la cannelle)*, 2008) et *La serpiente sin ojos (Le Serpent sans yeux)*, 2013) – témoigne de son intérêt pour le passé historique. Dans le cadre de la commémoration du bicentenaire de l'indépendance, il a écrit les textes de *Bolívar : fragmentos de un sueño (Bolívar : fragments d'un rêve)*, une pièce à propos du libérateur Simón Bolívar, créée le 18 juin 2010 à Châteauvallon, en collaboration avec le dramaturge Sandro Romero et le metteur en scène Omar Porras.
13. Cf. SAGAERT Marc, « Le secret du Collège du Corps (entretien avec Álvaro Restrepo et Marie-France Delieuvin) », *Les Lettres françaises*, supplément à *L'Humanité* du 3 juin 2006, p. XI.
14. Dans le rapport général *¡Basta ya !* (2013), le Centre national de la mémoire historique recense 220 000 morts violentes pour la période 1958-2012, dont 18,5 % de combattants et 81,5 % de civils. Cf. Centro nacional de memoria histórica, *Informe general ¡Basta ya ! Colombia : memorias de guerra y dignidad*, [en ligne], [www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral), page consultée le 27 juillet 2014.
15. Pour une étude approfondie sur le conflit armé colombien, voir URIBE María Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, trad. Line Kozlowski, Paris, Calmann-Lévy, 2004.
16. « Siempre las guerras se han pagado en Colombia con tierras. Nuestra historia es la de un desplazamiento incessante, sólo a ratos interrumpido (En Colombie, c'est toujours par les terres qu'on a payé les guerres. Notre histoire est celle d'un déplacement incessant, qui s'interrompt juste par moments) ». MOLANO Alfredo, *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, Bogotá, Punto de lectura, 2005, *Ibid.*, pp. 13-14. Pour une approche plus récente, centrée sur les conséquences du déplacement forcé dans les territoires urbains de la Colombie, voir : DURIEZ Thiphaine, « Pouvoirs, territoires et stratégies de contrôle : los desplazamientos forzados intra-urbanos à Soacha », Hauts de Cazucá (Colombie) », *Quaderns-e*, n° 19, Institut Català d'Antropologia, 2014,

pp. 160-174, [en ligne], [www.antropologia.cat/files/10\\_Duriez,%20Tiphanie\\_dossier2.pdf](http://www.antropologia.cat/files/10_Duriez,%20Tiphanie_dossier2.pdf), page consultée le 5 mai 2015.

17. MOLANO Alfredo, *Desterrados*, op. cit., p. 13.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. Forces armées révolutionnaires de la Colombie, guérilla qui existe depuis 1965.

20. MEDINA Medófilo, « La violencia en Colombia : inercias y novedades 1945-1950, 1985-1988 », *Revista colombiana de sociología*, vol. I, n° 30, enero-junio 1990, Universidad Nacional, pp. 62-63, [en ligne], [www.bdigital.unal.edu.co/14724/1/3-8729-PB.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/14724/1/3-8729-PB.pdf), page consultée le 28 octobre 2012.

21. « *Dynamics of mobilization* ». MARTIN Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham-London, Duke University Press, 1998, pp. 3-4.

22. « *The forces of contestation* ». *Ibid.*, p. 6.

23. DUEÑAS Martha, *Danser : derrière les gestes et les traces des « disparus »*. Une approche esthétique des images de la « disparition » dans la danse contemporaine en Colombie, Master en danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8, 2009. Publié en espagnol sous le titre de *Cuando el cuerpo desaparece. Estrategias de representación del cuerpo desaparecido*, Bogotá, IDARTES, 2012.

24. « *Dimensión sacra* ». Site de la compagnie *El Cuerpo de Indias*, [en ligne], [www.elcolegiodelcuerpo.org](http://www.elcolegiodelcuerpo.org), page consultée le 5 septembre 2012.

25. RESTREPO Álvaro, entretien, [en ligne], [culturasincorbata.blogspot.fr/2012/06/commemorando-el-segundo-aniversario-de.html](http://culturasincorbata.blogspot.fr/2012/06/commemorando-el-segundo-aniversario-de.html), page consultée le 8 août 2014.

26. ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 7.

27. *Ibid.*

28. « *Convergence of dance and human rights* ». JACKSON Naomi, « Dance and Human Rights », in KOLB Alexandra (dir.), *Dance and Politics*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 196.

29. « *Crisis situation* ». *Ibid.*, p. 216.

30. BARDET Marie, « Marcher », in GLON Marie et LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, pp. 60-61.

31. *Ibid.*, p. 66.

32. *Ibid.*, p. 69.

33. « Manifestation, donc : c'est ce qui se passe quand des citoyens se déclarent opprimés en osant déclarer leur impouvoir, leur douleur ou leurs émotions concomitantes. », DIDI-HUBERMAN Georges, « Rendre sensible », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 99.

34. Cf. KUCZYNSKI Joëlle, *Dossier compositeur : Henryk Mikolaj Górecki*, [en ligne], [www.polyphonies.eu/lemensuel/Dossier-compositeur-Henryk-Mikolaj.html](http://www.polyphonies.eu/lemensuel/Dossier-compositeur-Henryk-Mikolaj.html), page consultée le 3 août 2014.

35. LAUNAY Isabelle, « Voler, doubler, démasquer, distendre, relier, intoxiquer une image-danse. De *Hexentanz (Danse de la sorcière)* de Mary Wigman (film, 1930) à *Écran somnambule* de Latifa Laâbissi (2012) », in BÉNICHOU Anne (dir.), *Documenter/scripter*, Paris, Presses du réel, 2015.

36. Cf. PALMER Tony, *Górecki - Symphony No. 3, of « Sorrowful Songs »*, documentaire, 52 minutes, [en ligne], [www.youtube.com/watch?v=dp7ij5bChGo](http://www.youtube.com/watch?v=dp7ij5bChGo), page consultée le 3 août 2014.

37. « *As a witness, and as a warning* ». GÓRECKI Henryk, *ibid.*

38. POLLAK Michaël et HEINICH Nathalie, « Le témoignage », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 4.

39. HARTOG François, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 53.

40. *Ibid.*

41. POUILLAUDE Frédéric et al., *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 38., p. 38.

42. ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 304.

43. *Ibid.*, p. 305.



44. BANU Georges, *L'Oubli. Essai en miettes*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p. 13.
45. HARTOG François et REVEL Jacques (dir.), « Introduction », in *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, pp. 13-19.
46. *Ibid.*, pp. 13-19.
47. « *Ambiente militarista* ». MEDINA Medófilo, « Doscientos años, el cuadrículado número redondo », *Razón pública*, [en ligne], [www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/1236-doscientos-anos-el-cuadrículado-numero-redondo.html](http://www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/1236-doscientos-anos-el-cuadrículado-numero-redondo.html), page consultée 10 février 2013.
48. URIBE Álvaro, « Palabras en la presentación del Gran Concierto Nacional para conmemorar el Grito de Independencia », [en ligne], [web.presidencia.gov.co/sp/2008/mayo/30/10302008.html](http://web.presidencia.gov.co/sp/2008/mayo/30/10302008.html), page consultée le 10 février 2013.
49. *Ibid.*
50. SANTOS Juan Manuel, « Discurso completo de posesión », *Semana*, [en ligne], [www.semana.com/politica/articulo/discurso-completo-posesion-juan-manuel-santos/120290-3](http://www.semana.com/politica/articulo/discurso-completo-posesion-juan-manuel-santos/120290-3), page consultée le 10 février 2013.
51. « [En la celebración del bicentenario] hasta el más remoto rincón de la geografía colombiana llegaron las imágenes del ambiguo patriotismo [...]. El desfile militar [de la fiesta nacional del] 20 de Julio, con la correspondiente revista aérea, tuvo particular resonancia [...] por el ambiente militarista que rodeó las administraciones Uribe Vélez ([Lors de la célébration du bicentenaire] des images d'un patriotisme ambigu sont arrivées même dans les recoins les plus lointains de la géographie colombienne [...]. Le défilé militaire [de la fête nationale du] 20 juillet, de même que la revue de l'armée de l'air qui l'accompagnait, ont eu une résonance particulière [...] en raison du climat militariste qui entourait les mandats d'Uribe Vélez) ». MEDINA Medófilo, « Doscientos años, el cuadrículado número redondo », *art. cit.* Pour d'autres considérations générales sur le patriotisme, fondées sur un commentaire de l'exemple français, cf. SÁNCHEZ FERLOSIO Rafael, « Ah ! Austerlitz », *Courrier international*, n° 794, 19-25 janvier 2006, p. 49.
52. « *Piélagos de fantasmas* ». GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 333.
53. RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 39.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*, p. 37.
56. FABBRI Véronique, propos recueillis dans POUILLAUDE Frédéric et al., *op. cit.*, p. 45.
57. LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 34.
58. *Ibid.*
59. Propos recueillis dans BERMÚDEZ Claudia, *op.cit.*
60. DIDI-HUBERMAN Georges, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Montrouge, Bayard, « Les petites conférences », 2013, pp. 54-55.
61. *Ibid.*, p. 37.
62. POIZAT Michel, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, p. 17.
63. *Ibid.*, p. 24.
64. *Ibid.*, p. 68.
65. POLLAK Michaël et HEINICH Nathalie, *art. cit.*, p. 13.
66. *Ibid.*, pp. 4-5.
67. On en voit un exemple dans le témoignage qui suit : « Mon nom : Teresa Castrillón Sierra, de Puerto Berrío, Magdalena Medio antioqueño. Représentante légale de l'association de victimes *Ave Fénix*. J'étais étudiante dans cette localité. Dans ma ville, Puerto Berrío, on assassinait, on faisait des disparus, on faisait des *desplazados*. Cela ne me regardait pas, j'avais mon monde. Jusqu'au moment où ma mère, mon père, mes frères ont été assassinés et nous avons perdu nos terres. Mon monde en cristal a été mis en morceaux, ce qui tout d'un coup m'a fait voir la dure

réalité de mon village, mon département, mon pays. Frères, sœurs : n'attendez pas qu'un acte violent vous échoie pour sortir de l'indolence envers les victimes de la violence. C'est un appel à la solidarité et à sortir de l'indifférence et de la violence que nous avons même avec notre nature, pour que nous construisions le pays que nous méritons et pour lequel nous luttons ». Propos recueillis dans CALDERÓN GÓMEZ José Antonio, *Reparar para seguir. Capítulo 4: INXILIO*, Unidad para la atención y la reparación integral de las víctimas, documentaire, 26 minutes, [en ligne], [www.centrodehistoriahistorica.gov.co/](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/), page consultée le 6 juillet 2014.

68. POLLAK Michaël et HEINICH Nathalie, *art. cit.*, pp. 4-5.

69. DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 13.

70. *Ibid.*, p. 53.

71. Le concept de « présentisme » fait référence à la primauté du présent comme horizon de l'action dans les sociétés contemporaines ; ce régime de temporalité néglige le « recul » et le « regard éloigné » au profit de « l'immédiat ». HARTOG François, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, pp. 46 et 99.

72. HARTOG François, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, p. 65.

73. « La propuesta del presidente de participar como un oficiante más nos tomó por sorpresa [...] Días antes recibí una llamada de Bruce Mac Master, director del Departamento para la Prosperidad Social. Me preguntó si yo estaría de acuerdo con que el presidente marchara con las víctimas en el acto de Medellín. Le pedí unas horas para pensarlo. De inmediato sentí el peligro de que mi creación fuera instrumentalizada con fines políticos, más allá del ámbito artístico. Esa noche no dormí. En la madrugada, sin embargo, comprendí la magnitud y la potencia simbólica que tendría el gesto de un presidente de la República caminando como una víctima más : con ellas y por ellas (La proposition de président de participer comme un officiant de plus nous a pris au dépourvu [...] Quelques jours auparavant, j'avais reçu un appel de Bruce Mac Master, directeur du Département pour la prospérité sociale. Il m'a demandé si je serais d'accord pour que le président marche avec les victimes dans l'acte de Medellín. Je lui ai demandé quelques heures pour réfléchir. J'ai senti d'emblée le risque que ma création soit instrumentalisée à des fins politiques, au-delà du domaine artistique. Je n'ai pas dormi cette nuit. Néanmoins, au petit matin, j'ai compris l'ampleur et la puissance symbolique qu'aurait le geste d'un président de la République marchant comme une victime de plus : avec [les victimes], pour elles ». RESTREPO Álvaro, « Santos caminó descalzo por las víctimas », *art. cit.*

74. « Nos oponemos a la perpetuación de la guerra como nuestro estado natural ». *Ibid.*

75. RESTREPO Álvaro, « Un puente de oro », *El espectador*, [en ligne], <http://www.elespectador.com/opinion/un-puente-de-oro>, page consultée le 15 octobre 2015.

76. RESTREPO Álvaro, « ¿Para qué sirvió la Comisión de la Verdad en Sudáfrica ? », *El espectador*, [en ligne], <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/sirvio-comision-de-verdad-sudafrica-articulo-592145>, page consultée le 15 octobre 2015.

77. HARTOG François, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, pp. 99-100.

78. ADORNO Theodor, *op. cit.*, p. 289.

79. RESTREPO Álvaro, « Santos caminó descalzo por las víctimas », *art. cit.*

80. DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2006, p. 165.

81. « Doscientas personas con la misma mirada, el vocabulario de las sensaciones [...], eso carga la gestualidad del movimiento ». Propos recueillis lors d'un entretien que nous avons réalisé avec quatre danseurs de *El Cuerpo de Indias* – Ricardo Bustamante, Gina Carrasquilla, Eduard Martínez et Erick Pérez – le 20 avril 2013 à Paris.

82. ADORNO Theodor, *op. cit.*, p. 304.

83. Propos recueillis dans BERMÚDEZ Claudia, *op.cit.*

---

## RÉSUMÉS

En 2010, dans plusieurs pays d'Amérique latine, fut célébré le bicentenaire de l'indépendance des territoires qui avaient fait partie de l'Empire espagnol. C'est dans le cadre de cette commémoration historique, et grâce à une commande officielle de la Mairie de Bogotá, qu'a été créée *INXILIO*, une œuvre chorégraphique, qui entend rendre hommage aux victimes du déplacement forcé en Colombie – *los desplazados*. Pour ce faire, l'œuvre explore les possibilités du geste de la marche. À partir d'un regard sur cette pièce, nous proposons de déceler différents positionnements de la danse à l'égard du politique : les liens avec la question des droits de l'homme et des politiques mémorielles, le rapport à la puissance étatique et surtout, les modalités de constitution du corps collectif. En centrant notre analyse sur les « figures de la communauté » – selon l'expression de l'ouvrage dirigé par Claire Rousier, *Être ensemble* –, nous examinerons les tensions, voire les contradictions, entre l'énonciation explicite d'un message politique et la force critique des gestes dansés.

In 2010 a number of Latin-American countries celebrated the bicentennial of their independence from the Spanish Empire. Commissioned by the city of Bogota for a piece to mark the national festivities, the choreographers created *INXILIO* with the aim of paying homage to the victims of forced displacement in Colombia – *los desplazados* – ; this piece explores the multiple possibilities of the action of walking. Using *INXILIO* as a case study, we propose a set of possible relationships of dance to politics, encompassing questions of human rights and the duty of memory, links with state power, and above all, the constitution of a collective body. By focusing our analysis on “figures of the community” – a concept drawn from the work edited by Claire Rousier, *Être ensemble* – we examine tensions and contradictions between the explicit statement of political message and the critical force of danced gesture.

## INDEX

**Mots-clés** : Colombie, déplacement forcé, Inxilio, marche

**Keywords** : Colombia, forced displacement, walking

## AUTEUR

### IVAN JIMENEZ

Maître de conférence en espagnol rattaché à l'équipe IMAGER (Institut des mondes anglophone, germanique et roman) de l'université Paris-Est Créteil, Ivan Jimenez mène des recherches sur les rapports entre histoire, mémoire et politique dans la littérature latino-américaine contemporaine. En parallèle, en tant que chercheur (Association Movidanza) et metteur en scène (Compagnie *trazo*), il mène des activités dans le domaine des arts du spectacle. Parmi ses travaux en danse et en théâtre, on peut faire mention de la mise en scène de trois monologues du Cubain Abilio Estévez (2012-2015), de l'article « Inclusión y exclusión : figuras de la comunidad en la

coreografía de *Inxilio* » (2013) et des études inédites « Tourner en rond. À propos de *AfterLight* de Russell Maliphant (2010) » et « Altérer les gestes dansés. À propos de Sylvain Groud (2014) ».