

## **Fabuler des corps-événements comme résistance à la mort**

**JULIANA MARÍN-TABORDA**

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA (TEORÍA, PRÁCTICA E HISTORIA DEL ARTE  
EN COLOMBIA) - UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS (LLA CREATIS,  
ERRAPHIS UT2J)  
juliana.marint@udea.edu.co

*Humano de carne y hueso, con principio de la naturaleza,  
con orden de la naturaleza. Eso es para nosotros el territorio (1).  
Elías, cañón del Diablo, Caquetá (6 de octubre del 2021)  
(Colombia, a, 2022 ; 210).*

*Un corps est fait de transformations et de devenir. Le corps s'apparente  
à une maison sur le dos : le territoire nomade, ce qui se fait et se défait  
dans les actes quotidiens, ce qui se plie et se replie sur sa propre surface.  
Un corps n'analyse pas, il sent, il écoute, il perçoit, c'est une extension  
qui sait et connaît, il est enraciné au-delà de sa propre surface. Le corps  
est une extension de puissance. Le corps n'est pas seulement de la  
matière ; il est le lieu où l'empreinte habite, perdure et préexiste.  
(Juliana Marín Taborda)*

1. La réflexion présentée ici s'inscrit dans le cadre d'un processus de thèse de doctorat en recherche-crédation, articulant les domaines des Arts et de la Philosophie, menée en co-direction entre l'Université d'Antioquia (Colombie) et l'Université Toulouse Jean Jaurès (France). Intitulée *Percer l'esthétique : l'événement dans la recherche-crédation pour une écosophie*

*sensible*, cette thèse est dirigée par Ángela María Chaverra Brand et Aline Wiame. Cette réflexion rend compte des avancées de recherche réalisées au sein du projet ECOS Nord Colombie « ARMEP : Archives et mémoires plurielles en Colombie après les accords de paix », lequel se donne pour objectif « d'identifier, de recueillir, d'analyser et de préserver des récits émergents, non officiels et non hégémoniques, qui participent à la reconnaissance d'expériences et de mémoires associées au conflit armé, mémoires devant être sauvegardées et transmises dans la perspective d'une quête de justice et de paix totale pour la Colombie » (Universidad de Antioquia, 2024 ; 2)<sup>1</sup>.

2. La contribution à ce projet se déploie selon une démarche de recherche-crédation, entendue — de manière très synthétique — comme une articulation entre recherche fondamentale et création artistique. Comme l'énonce Françoise Chambefort (2022 ; 5), « l'articulation entre recherche et création amène à s'interroger sur la relation entre intuition (connaissance incarnée) et connaissance théorique, entre subjectivité et objectivité ». Au-delà de cette définition liminaire, la recherche-crédation « devrait être comprise comme une méthode d'intuition, une technique d'élargissement de la perception qui la met en contact immédiat avec la sensation » (Thain, 2008 ; 3). Elle permet ainsi d'entrelacer divers instruments issus des sciences sociales et humaines et de la recherche fondamentale — tels que l'ethnographie, la comparaison de sources, les enquêtes, les observations de terrain, l'analyse d'archives, entre autres — avec des questionnements relevant de l'ordre du sensible et attribuables aux arts. Ce croisement ouvre la voie à d'autres possibles dans la manière de produire et de transmettre la recherche, en explorant des matières, des supports et des formes de composition du discours issus de la création artistique tels que : *l'écri-*

1 Ce texte fait partie des réflexions du projet « ARMEP : Archives et mémoires plurielles en Colombie après les Accords de Paix », mené par des membres du Groupe de Recherche sur l'Information, la Connaissance et la Société de l'Université d'Antioquia et du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines (CRIIA) de l'Université Paris Nanterre. Il est un projet du programme ECOS NORD. Il est soutenu par le Comité pour le développement de la recherche (CODI) et bénéficie de contributions du CICINF de l'École interaméricaine de bibliotécologie de l'Université d'Antioquia et du Programme d'échange de chercheurs, appel 940 de 2023, une initiative du ministère de la Science, de la Technologie et de l'Innovation du gouvernement colombien. Il est également financé par les ressources du Patrimoine autonome du Fonds national pour le financement de la science, de la technologie et de l'innovation, Francisco José de Caldas.

*ture performative*, une écriture en lien ou en dialogue avec l'image, la danse, le théâtre et la performance. Par ce biais, la recherche-crédation engage la pensée dans un mouvement perpétuel.

3. Dans cette perspective, l'écriture de cet article se conçoit selon une modalité d'*écriture performative*. Cela implique, comme le rappelle Gómez-Urda (2020), une écriture qui cherche à reconstituer l'objet de recherche par le texte lui-même. Ce dernier devient alors un *texte-action*, ou un texte théâtralisé, marqué de l'empreinte artistique de l'auteur-e, transformant la recherche en un corpus vivant et évocateur. L'ambition d'une telle écriture est de tenter de *revivre* les faits ou objets de recherche (Gómez-Urda, 2020). C'est en ce sens que l'écriture de cet article agence trois axes. Le premier comprend trois concepts importants dans la thèse mentionné : le corps comme événement ; la fabulation selon l'acception de Deleuze et Guattari et le processus de recherche-crédation. Le deuxième consiste en une narration polyphonique qu'articule la voix de l'autrice à des citations et des archives du collectif artistique El Cuerpo Habla (Le Corps Parle). Ceci fait écho direct aux interrogations portant sur la place du corps en tant que territoire violé au sein du conflit armé en Colombie. Finalement, l'écriture polyphonique se complète avec des témoignages et des textes issus des travaux du Centre National de Mémoire Historique de la Colombie (CNMH), ainsi que des archives de la Commission de la Vérité.
4. Les témoignages issus du collectif artistique ainsi que ceux de victimes du conflit armé ne seront pas introduits selon une approche académique traditionnelle, mais seront directement intégrés à l'analyse de l'autrice du présent article et mis en relation avec des citations théoriques. Ces témoignages seront cités en espagnol – leur langue originale – sans guillemets et en italique, afin de les distinguer des citations à visée théorique. Une traduction française de ces témoignages sera proposée en annexe, réalisée par l'autrice elle-même. À cette fin, les témoignages seront identifiables à la fin du texte grâce à un numéro mis entre parenthèses dans le corpus du texte.
5. Par ailleurs, si le corpus mobilisé inclut des témoignages de victimes et d'acteurs du conflit armé, il s'attache prioritairement à retracer les proces-

sus de recherche-crédation du collectif artistique El Cuerpo Habla. Ce dernier a constitué, entre 2007 et 2023, une archive hétérogène composée d'articles, de vidéos, de performances, d'entretiens, d'enregistrements sonores, de photographies, de livres et d'ateliers artistiques. L'analyse de ce corpus s'inscrit dans une démarche polyphonique qui part des performances et d'ateliers de El Cuerpo Habla. Les titres d'ateliers et de performances seront mis en capitales, en espagnol et en italique pour les distinguer dans le texte.

6. Des citations théoriques d'auteurs variés, disséminées de manière non linéaire tout au long du texte, viendront nourrir un cadre théorique fragmenté, en résonance avec les voix du terrain. Ces citations, intégrées en français, ne seront pas mises en italique et seront aisément repérables dans le corps du texte, affirmant ainsi leur fonction de soutien conceptuel au sein de cette trame polyphonique.
7. La réflexion articule deux formes de poétique : d'une part, celle qui émerge de la clarté trouble avec laquelle le corps conserve la mémoire de la douleur et des traces laissées par un conflit armé ininterrompu de plus de cinquante ans – toujours irrésolu à ce jour. D'autre part, la poétique qui se manifeste à travers les expressions de la chair, les performances, lesquels s'efforcent de défaire le corps afin d'inventer de nouvelles façons de faire communauté face à un inconscient collectif fracturé.
8. Les archives mobilisées ne sont pas présentées selon un ordre chronologique, mais sont organisées en trois moments structurant l'argumentation. Le premier, intitulé *Même les corps réduits au silence parlent par leurs pores*, propose une introduction à l'objet d'étude et invite le lecteur à percevoir l'urgence de fabuler et de résister à la mort dans le contexte colombien. Le deuxième moment, *C'est par la chair im-monde que les sensations deviennent de la résistance*, explore les thématiques centrales de la recherche-crédation du collectif, notamment autour du corps et de la résistance. Finalement, le troisième moment, *Danser enfin le corps, fabuler pour reconfigurer la vie*, conclut sur la notion de fabulation, essentielle pour le collectif, en tant qu'outil permettant de créer de nouveaux mondes possibles à partir d'expériences inscrites dans la chair.

## **Même les corps réduits au silence parlent par leurs pores**

---

*A mí me dieron una mano de un hombre para que me acostumbrara al olor de la muerte. Nos tocaba cargarla en el morral hasta que pudiera,*  
*recuerda Pedro (2)*  
(Chaverra Brand, 2018 ; 100)

9. L'art procède par la création de lignes de fuite à la manière cartographique. Une cartographie émerge au sein d'un diagramme ; un champ de forces qui est puissance de déformation et de formation, où, selon David Lapoujade (cité par Muhlmann ; 2023), la recherche du corps devient visible et le processus créatif se déploie. On cartographie, on transpose et on juxtapose de lignes de fuite à partir de ce que l'on voit, de ce que l'on sait, de ce que l'on habite et connaît. De sorte qu'il est possible de générer de nouveaux graphismes et de nouvelles lignes qui élargissent le graphos initial au-delà de la copie et de la reproduction. Dans ce processus, on dessine le diagramme pour qu'il y ait un acte sensible et consistant. Le collectif artistique El Cuerpo Habla fait carte avec ce que la terre fournit, avec ce qui a été gravé sur la peau et avec les interrogations que la philosophie et la pratique artistique elle-même produisent sur la cristallisation des signes construits dans le corps.
10. En Colombie, depuis 1953 (CNMH, 2014 ; 5), la magie sauvage des forêts, des rivières et des montagnes a été marquée par le bruit des armes, des défilés sanglants avec des corps sur le dos : ceux qui sauvent, ceux qui entraînent, ceux qui soignent... Nous avons tous parcouru ces montagnes, et bien qu'un morceau de terre ne soit jamais semblable à un autre, ni un pas à un autre, la terre, corps du monde et de tous les êtres, abrite un cri que nous avons essayé de guérir avec le besoin d'être universel. Avec l'in-

tention de comprendre qu'il manque quelque chose et que ce qui manque est en même temps nous-mêmes, parce que « le monde a une tache, un défaut ou une déchirure dans sa robe à travers laquelle il expose sa honte [...] nous nous connectons dans le manque de la honte du monde [...] nous nous connectons dans le manque de l'un et de l'autre qui reste » (Pardo, 2001 ; 144). Pour paraphraser les mots d'un Wiwa (Colombia, a, 2022 ; 206), la terre en Colombie – qui est sacrée en tant que partie intime féminine – a été maltraitée et violée ; l'équilibre qu'elle abritait a été brisé.

11. Dans le but de transposer certaines peaux avec d'autres, certaines odeurs avec d'autres, certaines sueurs avec d'autres ; afin de transposer les absences et le désir de vivre en paix, le collectif artistique El Cuerpo Habla a mené, de 2007 à 2023, six projets de recherche-crédation. Il y interroge la place du corps et ses possibilités de fabriquer de nouvelles existences où le corps devient *chair*. À savoir une masse incorporelle sensible, conflictive, agonisante, qui construit de nouvelles manières de vivre dans une société assiégée par de multiples formes de violence qui persistent aujourd'hui.
12. Les artistes du collectif ont réalisé plus de 100 ateliers de recherche-crédation, systématisés dans le projet *Fabulations. Un voyage à travers l'art, la recherche et la pédagogie du Corps qui Parle* (2018). Dans ce projet les artistes y poussent le corps à expérimenter ses limites et à se vivre comme un corps sans organes tel que le définit d'Artaud (cité par Grossman, 2004), c'est-à-dire à vivre son corps comme expérience intensive de la vie, comme non assujetti à l'organisation rigide et structurelle des organes, mais libéré et créatif. Dans ces ateliers, ils remettent également en question les logiques des institutions artistiques du pays. Leur proposition disruptive devait ébranler non seulement la sphère académique de l'Universidad de Antioquia, mais aussi la logique d'une ville (Medellin) et d'un pays (la Colombie) axés sur le progrès capitaliste, où une violence a été systématiquement imposée aux corps et aux singularités. Bien que leur intention soit de remettre en question l'esthétique classique, la nature de leur recherche les a conduits, à de multiples occasions, à produire – par le biais de prises de parole et à partir de la chair – une réflexion qui permet aux victimes du conflit en Colombie de crier, parce qu'elles ont été violées, réduites au silence, humiliées, mutilées, enterrées et oubliées.
13. *CARGAR POLLO* a été un atelier d'entraînement corporel et psychologique proposé par un des membres du collectif El Cuerpo Habla. L'inten-

tion était de comprendre, à partir du symbolique, la cruauté de la guerre évoquée dans ce témoignage, mis en exergue ci-dessus : « A mí me dieron una mano de un hombre para que me acostumbrara al olor de la muerte. Nos tocaba cargarla en el morral hasta que pudiera, recuerda Pedro » (2) (Chaverra Brand, 2018 ; 100). Les instructions du responsable de l'atelier étaient claires : à chaque membre du collectif *se les entregó una presa de pollo (patas, cabezas, alas) metidas dentro de dos o tres bolsas de plástico bien amarradas. La tarea era cargarlas en el bolso y llevarla a todos los lugares y actividades de cada uno durante una semana* (Chaverra Brand, 2018 ; 100) (3). Le poulet était alors emporté partout dans un sac-à-dos. Il s'est vite avéré difficile de transporter ces morceaux de poulet à des fêtes, à un café, en classe, à des réunions ou même chez le médecin. *L'odeur était insupportable* (Chaverra Brand, 23 juin 2024). Le troisième jour, l'exercice a été annulé et n'a plus jamais eu lieu. Le transport de poulets démembrés dans des sacs est un acte de sensibilisation et de résistance, qui nous confronte aux réalités qui ont été occultées et refoulées, comme ces cadavres transportés dans tout le pays et que rappelle ce témoignage : *Le colocaron la bandera de Colombia, la cargaron en hombros hasta el cementerio. Ella fue entrada en hombros por mujeres. Fue llevada a la iglesia, y de la iglesia, cargada en hombros hasta el cementerio. El pueblo quedó pequeño, este pueblo quedó pequeño. Los carros no cabían, el gentío no cabía: la gente la lloraba. Nunca en el pueblo se ha visto un entierro como ese. Y mi abuelito no lloraba, simplemente decía: mire cómo me dejaron a mi niña* (Colombia, a, 2022 ; 130) (4).

14. Certains lieux du pays n'étaient que charnier et désolation, et même les mangroves semblaient pleurer de douleur, selon cet autre témoignage : *El manglar conocía nuestros pasos, nuestras voces y nuestros olores. No conocía ni el paso ni el olor de la guerra. Igual que nosotros, se confundió [...] Los violentos miraron al manglar como un refugio. Ese manglar, que era un espacio para generarnos vida, lo usaron para generarnos terror, muerte, zozobra, miedo. Y el manglar lo sintió, por eso tiene miedo y está triste. Su imponencia no es la misma, sus raíces no son las mismas* (Colombia, a, 2022 ; 194) (5). Une telle violence a entraîné une série de

déplacements forcés, en particulier au début des années 1990 en Colombie (Colombia, b, 2022). *Guerrilleros, o se colocan el uniforme o se mueren de civiles. O se unen a las AUC o de no hacerlo serán objetivo militar de las mismas. De hacer caso omiso entonces tendrán 24 horas para abandonar la zona* (Colombia, a, 2022 ; 254) (6), (AUC : Autodefensas Unidas de Colombia, groupe paramilitaire). Vivre sans toit est une violation directe du corps. Même si une partie de la population était nomade, à l’instar de certaines populations autochtones, elles avaient toujours un endroit où aller, où pêcher, où semer : *Nosotros, como indígenas, estamos acostumbrados a trabajar y caminar en nuestro territorio cuando nos da la gana. No tenemos por qué pedir permiso a nadie. Nos vamos adonde queremos y volvemos cuando queremos* (Colombia, a, 2022 ; 223) (7). Or, la guerre n’a laissé à ces personnes aucune chance de reconstruire leur vie, où que ce soit. Elles ont dû fuir, emportant avec elles tout ce qu’elles pouvaient. Elles ont perdu la liberté de courir librement dans la forêt, de jouer dans la rivière. Même travailler sans la surveillance des groupes armés leur était devenu impossible. Tout ce qui leur appartenait, tout ce qui avait été bâti avec amour et labeur, devenait aussitôt la propriété de la guerre *Uno ya ni se metía al agua. Juro que desde el 2001, 2002, no volví a pescar. Desde que vi a un muchacho que lo sacaron del río: las sardinas se le estaban comiendo una parte de la lengua, los ojos, la oreja... No volví a pescar...* (Colombia, a, 2022 ; 200) (8).

15. De son côté, DESENCARNANTES (Colectivo Reverberar ; 14 janvier 2022) (voir figure 1) constitue une expérience performative réalisée au cœur de la pandémie de Covid-19, dans le cadre du projet de recherche-crédation *Reverberar. Art et Événement (2020-2022)*. La vidéo s’ouvre sur des images de hamacs se balançant, suspendus à l’intérieur d’espaces clos et vides, habités uniquement par des ballots de vêtements. Ces lieux n’étaient autres que les maisons des membres du collectif. À cette époque marquée par un enfermement global imposé par la pandémie de la Covid-19, ces espaces domestiques s’ouvraient symboliquement vers l’extérieur, dans un geste qui déployait l’intimité privée dans la sphère publique. Alors que le monde extérieur se réorganisait autour de nouvelles formes d’enfermement, de restrictions géospatiales, de mutations psychologiques et de manières inédites d’habiter, le collectif réverbérait à travers la performance (voir vidéo en bibliographie).

16. L'incertitude générale s'est muée en une poïèsis des corps – des corps composés de vêtements – par lesquels on se rappelle des corps abandonnés, oubliés, jetés dans les rivières, sans propriétaire, sans visage. Ces corps inertes, suspendus dans les hamacs, ont rétréci, se sont tordus, étirés, jusqu'à se transformer en actes de langage par le biais de gestes : amasser, pétrir, caresser, accumuler, conserver, nouer, tresser, plier, déplier, accommoder, se contracter, se rétrécir. De simples ballots de tissus sont devenus le centre d'attention dans un exercice métaphorique, symbolique et sensible, où les expériences individuelles et collectives ont réactivé la mémoire des empreintes laissées par les vêtements, interconnectant ainsi les traces matérielles et affectives de chacun.
17. Ils se sont constitués en objets vibratiles d'une hystérie collective du faire et du défaire, où le corps se cherche en permanence dans sa relation aux histoires des autres – des vêtements pliés, empilés, conservés comme autant de reliquaires. Ces tissus devenus traces sont les témoins de ceux qui sont partis, de ceux dont l'absence est sans retour annoncé. Ce sont des vêtements privés de visages et de corps, plutôt des corps de fils empilés dans le feu et destinés à disparaître pour renaître autrement – par la performance, comme action quotidienne et poétique de vie. Ainsi en témoigne le fragment de María Martina recueilli dans le cadre du *projet Reverberar. Art et Événement* :

*Despierta memoria viva. Reverbera en mí el recuerdo, el cuerpo  
baila, la temperatura, la lágrima que escurre, el llanto, el grito, la risa.  
Siento en el cuerpo el plástico, la textura de la tinta en el vientre.  
El sabor de la lenteja germinada. La textura del óleo que gotea.  
Las líneas que se enlazan en mi cuerpo.  
Siento el encuentro, el estar juntos, las ventanas, los paisajes.  
Las historias, los llantos compartidos, miedos, rabias.  
Recuerdo el ritmo, la hamaca que va y viene.  
Una piedra que respira, las ropas de vida y muerte. El doblar, el acariciar.  
Recordar para no olvidar. Reverberar para no dejar parar el reflejo, el  
movimiento, la vida.  
Respiro  
Vivo  
Verbero  
Reverbero*

*Por el derecho de SENTIR*  
*Con la misión de PULSAR*  
*Para no dejar MORIR* (Benet-Domingo Borell, 2023 ; 172) (9).

18. Se mettre en relation avec l'histoire de la violence liée au corps en Colombie, c'est se connecter avec la place de l'autre. Dans l'atelier CAJAS, l'objectif était de mettre le corps complètement bandé dans une boîte pendant une demi-heure, afin de faire émerger des réflexions sur la permanence et la résistance, comme *un acercamiento sutil a la sensación vivida por las víctimas del secuestro, del encierro, las desapariciones forzadas y la muerte violenta* (Chaverra Brand, 2018 ; 96) (10). Pour être en boîte, en captivité, il faut un ordre du corps, une manière d'ajuster le corps à certains ordres, ce que Elsa Blair a appelé la « micropolitique du corps » (2010 ; 46), basée sur une économie du pouvoir au sens foucauldien, à savoir celui de la surveillance et de la punition, avec des stratégies de pouvoir qui apparaissent sur les corps dans les interstices des grandes stratégies politiques. Ces micropolitiques du corps participent d'une « violence extrême », où le corps est déplacé, invisibilisé, torturé, violé, décomposé, mutilé, massacré.
19. Que faire dans un territoire marqué par une guerre où tout a été désigné à partir du corps, mais où, comme le dit Elsa Blair (2010), il n'y a eu que des corps absents, inexistant dans l'histoire du conflit ? On sort les corps dans la rue, exposés avec ce qui choque le plus une société religieuse, une société qui a habitué les yeux et la bouche au silence dans une épreuve de pouvoir : la nudité. Cette chair démonisée et érotisée, que personne ne veut regarder, a été cachée dans des fosses communes – « jusqu'au 30 juillet 2021, on a trouvé 6 460 fosses dans lesquelles on a trouvé 7 794 corps » (b, 2022 ; 419). Cette chair est sortie dans une charrette pour parcourir les rues et laisser parler le corps – une charrette roulante conduite par des personnes.
20. La performance *CARGAMONTÓN* (2014-2018, voir figure 2) consiste à entasser des corps nus sur une charrette roulante, tirée dans l'espace public. Selon un des artistes du collectif, il s'agit d'une action qui: *está atravesada por un acontecimiento político que tiene que ver con las marcas que la violencia ha dejado en todos los cuerpos; la exclusión sexual, racial, religiosa, para a través del arte buscar otros puntos de mira, de fuga, de incorporar la complejidad artística desde experiencias diferentes* (El Cuerpo Habla ; 2014-2018) (11). L'action, dans ses différentes formes, a suscité la formation d'un cortège de personnes – autour de la charrette –

accompagnant son parcours. Cette marche de corps habillés, suivant et entourant à un rythme lent les corps nus, enchevêtrés les uns aux autres, composait l'image suivante : des corps sur la charrette, entassés, sentant la chaleur des autres, la moiteur des mains, au point que ceux couchés sur la charrette ne savaient plus si les mains qu'ils touchaient étaient les leurs ou celles d'autrui. Finalement, il n'y avait plus d'altérité dans cette charrette : ils formaient un même corps, fluide, odorant, fait de textures et de couleurs mêlées. À une tête correspondaient quatre oreilles, trois bras, un pénis et un vagin. Aucune propriété privée n'était imposée aux corps. Dans le chariot, il y avait alors un corps sensible, respirant, parlant par chacun de ses pores. *Cargamontón es un refrán popular rodante donde el espectador era el que iba haciendo su lectura, iba sacando sus propias conclusiones, donde podían ser de muerte como podían ser de vida* (FUGA, 2015 ; 3'23) (12). Avec ce geste, la valeur de la vie est créée, tandis que les yeux qui regardent sont paralysés en essayant de comprendre. Les corps du chariot se présentent sans dissimulation et ils engendrent de nouvelles formes de vie collective. Ils se réfugient « non dans l'être ou la vie, le coeur, l'âme, la conscience, l'esprit, mais dans la force du corps lui-même, latent, en train de s'élever, non dans la pure volonté, mais dans l'éclair ou le fouet, dans la surface inerte en fait, dans la flagellation du fait, dans la réputation entre fait et surface, la profondeur de la surface éteectée, dans l'étection de la surface fait l'épaisseur de l'incorporée » (Artaud cité par Grossman, 2004 ; 1364). Les corps de la charrette se réfugient dans la masse indéfinie qu'ils forment, vibrante, impactante.

21. Avec *SHHH* (2020), il y a d'autres corps empilés. Ils sont couchés, abandonnés, au milieu de la place centrale de l'Université et ils y réalisent une performance, durant laquelle des personnes viennent leur marcher dessus.

- Combien de corps ont été perdus ?
- Il y a plus de 100 000 disparus en Colombie (UBPD ; n.d.)
- Taisez-vous, si vous marchez sur eux, ils crieront parce qu'ils sont encore vivants, parce qu'ils se battent encore, mais ils se tairont, parce qu'ils ne peuvent pas parler ; la seule chose qu'ils peuvent faire, comme le mentionne le CNMH (2016), est de se taire, d'adopter le silence et la subordination comme mécanismes pour éviter d'autres disparitions.

22. Cependant, ces corps sont toujours là, ils résistent dans leur propre tas. Ils dénoncent en se taisant et en supportant la douleur de ceux qui les piétinent. Ils s'expriment et parlent à partir d'un geste sensible, d'une action performative, et ils génèrent alors leur propre écho. Plusieurs de ces corps ont été emportés par la rivière, non pas parce que c'était leur volonté, mais parce que la rivière et les animaux de la rivière ont aussi été forcés de se taire : *Comenzamos por reconocer que el río no tenía la culpa [...] El río Telembí uno miraba bajar cuerpos: uno, dos, tres; había días que pasaban hasta siete bajaban por el río Telembí [...] Uno salía por el río arriba y los muertos pasaban por el rendajo de la canoa. Uno veía los montones de sacos al otro lado del río llenos de pedazos de muertos* (Colombia, a ; 2018) (13). Malgré cela, on n'a pas réussi à faire taire les corps. Les corps parlent toujours.

23. Le 16 mai 2020, un autre corps a dit dans une performance : *Soy Ofelia, la que no ha guardado el río. Ayer paré de matarme. Destruyo el campo de batalla que fue mi hogar, abro de golpe las puertas para que pueda entrar el viento y el grito del mundo* (El Cuerpo Habla ; 2020) (14). Ensuite, nous, en tant que spectateurs, nous avons pu contempler les onze corps représentant des Ophélie, enfermés dans des conteneurs en bois et en acrylique, flottant à la surface de l'eau. *LAS OFELIAS* (voir figure 3) est une performance du collectif artistique El Cuerpo Habla, qui a voulu faire parler le fleuve à travers la vapeur provoquée par la respiration, l'enfermement et la vibration des corps flottant sur l'eau. Ces actions sont nées de réflexions et de processus de recherche-crédation qui mêlent l'art, la littérature, la philosophie et le travail collaboratif. Elles sont générées par un besoin vital de déchirer son propre corps pour rencontrer un corps collectif. Ainsi, les silences deviennent plus lourds, les fêtes plus chaleureuses et les douleurs plus supportables. Dans le souffle de *LAS OFELIAS* s'incarne le soupir de tous ceux qui ont perdu un être aimé dans le fleuve. Ce souffle enlace les eaux pour leur murmurer qu'elles non plus ne sont pas seules, et que cette compagnie ne se dissipera au fil de leur cours. Les corps de *LAS OFELIAS* vibrent pour se guérir par une image poétique et pour guérir l'eau. Ils disent aux passants et aux artistes eux-mêmes qu'il est possible de désorganiser le corps souffrant et de le recomposer à partir de nouveaux événements qui traversent toutes les fibres de la chair et qui permettent de fabriquer d'autres mondes. Dans ces autres mondes, la chair n'est plus uniquement ces organes jetés à la rivière ou enterrés dans des fosses com-

munes. Se souvenir pour résister, pardonner mais sans oublier, garder les souvenirs latents grâce à la subtilité poétique, ce sont les prémisses de la vie, ainsi que la boussole de l'art d'un travail artistique réalisé en collectif.

### **C'est par la chair im-monde que les sensations deviennent de la résistance**

---

24. Qu'est-ce qu'un corps peut ? Selon Spinoza (2007), un corps a le pouvoir d'affecter et d'être affecté. Il ne s'agit pas ici de cerner le corps dans une définition fixe, encore moins de l'enfermer dans une figure close, indivisible et donc finie (Spinoza, 2007 ; 49). La chair, les os, sont certes finis. Mais dans l'interprétation du collectif *El Cuerpo Habla*, la chair est bien davantage : le lieu de multiplicité, substance vivante. Elle est *le cru*, sous les termes de Jean-Luc Nancy (2007) : la pulsation, le battement des artères et des veines, la vibration même – ce qui maintient la vie en mouvement, toujours menacée d'interruption, fragile, mais aussi pleinement souveraine de toute la vie du corps. « La vie se rappelle toujours à la vie » (Spinoza, 2007 ; 20).
25. Entrer dans la question du corps, c'est pénétrer une zone de tensions – pour paraphraser Deleuze (1985) –, entre des forces actives qui affirment leur propre différence, et des forces réactives, c'est-à-dire qui se retournent contre elles-mêmes, s'auto-culpabilisent et incitent le corps à sa propre destruction. Avec Foucault (1966), nous apprenons que le corps est cette multiplicité capable de se déformer, de se reconfigurer face à lui-même comme face aux utopies normatives qui le traversent. De cette manière, le corps devient un territoire propice à l'émergence de pratiques de ré-existence. Pour cela, il devient nécessaire d'imploser le corps lui-même, de le faire devenir autre chose qu'un simple corps : non plus une figure réduite à des yeux et une bouche, mais un espace de transformation. Artaud affirmait en 1948, dans des textes rassemblés par Grossman (2004), que le corps pouvait atteindre la même rigueur et la même puissance que le cosmos, à condition qu'on le fasse danser, en mobilisant son énergie au lieu de la dissiper dans des gestes anodins. Par le prisme du théâtre de la cruauté, Artaud nous donne à penser un corps capable de mettre en scène ses propres luttes : celles des forces actives – ce qui est et tend vers le mouvement – et des forces réactives – ce qui s'oppose à l'être.

26. El Cuerpo Habla s'inscrit pleinement dans cette dynamique. Le collectif trouve son lieu d'énonciation dans la chair, une chair traversée par sa propre douleur autant que par celle des autres. Cette vulnérabilité vécue devient la force motrice d'un dépassement de soi, une tentative d'évasion hors des carcans imposés par les forces réactives, pour libérer le corps d'une paralysie existentielle. C'est dans cette perspective que le collectif met en œuvre, au sein de ses ateliers, des actions performatives telles que *CARNE*, où un morceau de chair sanglante et visqueuse est placé sur le visage de participants allongés au sol. Lorsqu'ils décrivent la sensation éprouvée par ce contact, la majorité évoque l'émergence d'une forme, *qui laisse pensar y hablar desde las categorías y modelos preestablecidos acerca del cuerpo: formas, medidas, colores, etc.* (Chaverra Brand, 2018 ; 115) (15). Ce moment performatif met directement en question l'organisation micropolitique du corps, telle que l'analyse Elsa Blair (2010), qui dénonce les structurations normatives imposées aux corps et contre lesquelles il est nécessaire de résister, afin de permettre l'émergence de nouvelles corporités. *CARNE* est un entraînement qui cherche à trouver d'autres manières de parler du corps, d'expérimenter un corps ou un morceau de corps.
27. Le corps, dès lors, doit être affronté – et même combattu – pour ouvrir la voie à la création de nouvelles valeurs capables d'affirmer la vie. Comme le souligne Artaud, « le corps humain est une pile électrique chez qui on a châtré et refoulé les décharges » (cit. in Grossman, 2004 ; 1656). Dans cette optique, la cruauté, loin d'être une fin en soi, devient un moteur d'actes créateurs. Par sa pratique, elle permet d'expulser ce *moi fasciste* qui habite chacun de nous, celui qui contrôle, réprime et anesthésie la puissance vitale (Pabón, n.d. ; 37). La démarche de El Cuerpo Habla nous invite à accueillir les événements les plus douloureux non pas comme des finalités, mais comme des seuils de transformation. À partir des conditions les plus catastrophiques, les corps sont contraints de franchir leurs limites, d'explorer d'autres dimensions de leur pouvoir d'affecter et de percevoir le monde. Ce mouvement de traversée vise à reconstruire l'événement douloureux, non pour le figer dans la mémoire, mais pour s'en purifier, l'expulser par l'épanchement de la chair elle-même (Pabón, n.d. ; 74).
28. *GUERRA NO BRAZOS* (2016) est une action performative issue d'un atelier supplémentaire du collectif El Cuerpo Habla. Elle se rejoue lors d'un moment historique en Colombie, *l'explosion sociale de 2021*, période au cours de laquelle, selon la Comisión de la Verdad (2022), « de nouvelles

expressions sociales ont été libérées, qui ne s'inscrivent pas dans les cadres de référence classiques et dont les demandes n'ont pas pu être incorporées par les canaux institutionnels ». L'action portait sur les mutilations des corps en Colombie. À propos de ce geste, Ángela Chaverra (El Cuerpo Habla, 2022 ; 12'03), directrice du collectif, affirme : *la guerra nos mutila los sueños, nos mutila la palabra* (16). D'où la nécessité, selon elle, de produire un cri collectif, dont le moteur est la communauté : *le fait d'être ensemble, de résister à travers le geste de hacer comunidad en un grito, en un estallido social* (El Cuerpo Habla, 2022 ; 13'51) (17).

29. Cette performance, menée dans ce que l'on appelle à Medellín le *Parc de la Résistance*, a réuni de jeunes participant·e·s qui ont inscrit bruyamment leurs pas sur le sol, chacun·e au rythme de son propre corps, torse nu, les visages masqués – car le temps était encore celui de la pandémie. Ils ont crié jusqu'à perdre haleine. Ce fut une symphonie de cris déchirants, une poésie de sons et de silences entremêlés, comme si quelque chose d'invisible avait été chorégraphié. Il y avait là une écoute collective : le silence s'installait pour accueillir le cri de l'autre, auquel on répondait par les pieds, la sueur, ou encore de nouveaux cris. L'appel était clair : apprendre à être ensemble malgré la différence, comprendre que chaque communauté porte en elle des conflits susceptibles de générer des manifestations collectives. C'était là autant de manières de crier ce qui nous concerne tou·te·s : le soin du corps propre et de celui de l'autre, notamment celui de celui ou celle qui est différent·e. En d'autres termes, il s'agissait de reconnaître et d'accepter les multiples formes d'expression qui émergent chaque jour dans le champ social.

30. Or, en Colombie, ce processus d'acceptation de la différence s'est souvent heurté à la violence. Les corps, tant collectifs qu'individuels, en ont été des cibles. *Nos golpearon pues la cosa más hijueputa del mundo [...] «vos vas a la Casa de la Cultura de Pedregal y el parcerito tuyo también». No sabemos por qué preguntaban eso. Había grupos de teatro, nosotros hacíamos conversatorios [...] empezaron a interrogarme sobre qué era lo que hacíamos en la Casa de la Cultura, que nosotros por qué éramos punkis, que «ustedes son del anarquismo». Nos obligaron a quitarnos la ropa pa requisarnos. Me empelotaron y empezaron a burlarse de chimbadas. Les decía que nosotros no éramos de ninguna banda, que estaban equivocados [...] Nos gritaban que dejáramos esa música, que eso iba en contra de la sociedad y de la Iglesia, y que primero Dios* (Colombia, a, 2022 ; 360)

(18). Ainsi, le corps imposé par les idéologies de la langue majeure – celle du système dominant – s’est transformé en champ d’entraînement d’une nation entière, dressée à rester silencieuse face à l’atrocité : *Los profesores nos prohibían hablar el idioma. Las monjitas nos decían que si no, cómo íbamos a aprender el castellano para hablar con la gente. También nos decían: «Civilicense» [...] ¿Será que nosotros, los indígenas, todavía no tenemos un pensamiento?»* (Colombia, a, 2022 ; 441) (19).

31. Face à cette violence incontrôlée – parfois même légitimée –, l’art, lui, choisit de *PROTEAR* (Baena, 2023) (voir figure 4). En grec classique, *protos* désigne ce qui vient en premier, ce qui précède, le protozoaire, l’animal primitif. L’art nous ramène ainsi à l’origine de la chair : *es el lugar en donde nos deshacemos del yo y empezamos a devenir tela, devenir sudor, devenir compañero, devenir incomodidad, asfixiamiento* (El Cuerpo Habla, 2024 ; 10’) (20). Pour le collectif artistique, la question de la chair va au-delà du simple corps. La chair devient un corps *sans organes*, comme le voulait Artaud (1947), une surface vibrante sur laquelle s’élève une *fabulation poïétique* qui célèbre la vie, indépendamment du genre ou de la race. Dans cette chair primordiale, les différences nées du langage sont abolies (Artaud, 1947, cité in Grossman, 2004).

32. À la performance *PROTEAR*, les corps des participants sont enfermés dans une matrice de tissus, invisible de l’extérieur. Ensemble, ils roulent dans la ville, comme une masse informe. Cette *chair-protos* est liée aux sucs et excréments ; elle devient chair vibrante, masse vivante, une chair inmonde, une zone d’indistinction, un lieu d’entrelacement, de confusion et de communication. *Protear* est une zone de contact, sans possession, ni pré-objective ni pré-subjective. Elle libère le corps des charges qui l’individualisent et l’isolent du monde. C’est un corps où les organes sont cultivés au-delà de l’obscène, dans le geste poïétique, dans l’expérience intensive « qui au lieu de définir le corps par sa forme extérieure le définit sur le plan de forces constituant » (Sauvagnargues, 2005 ; 7’11). Dans ce geste du *PROTEAR*, la ville est vécue comme autre, de manière plus fluide, plus vitale : *perdiendo la identidad propia para acercarse siempre a la alteridad como espacio de fabulación que implica un olvido del sí mismo y entrar en sociedad, armar comunidad, deshacer las diferencias para encontrar zonas de semejanza* (Chaverra Brand, 2016 ; 56) (21).

33. Une autre action a conduit à la rencontre avec les femmes du groupe *Buscadoras con fe y esperanza* – mères et victimes de la violence en Colombie – dans le cadre du projet *REVERBERAR. Art et événement*. L'action a brisé un mur de différences. Ce jour-là, à l'Université d'Antioquia, dans un acte à la fois performatif et symbolique, le collectif et les femmes ont fondu en larmes, dans une écoute mutuelle et une étreinte partagée. Ensemble, ils se sont souvenus de leurs enfants disparus. Car, comme l'écrivait Artaud (1947, in Grossman, 2004 ; 1405) :

« Le corps est ce qui de cette  
douleur déroutante se sera  
tiré vivant et permanent ».

34. *Gracias hijo, porque siempre fuiste y serás parte de mi vida, no sabes la falta tan inmensa que me haces, desde que abro mis ojos con la luz del sol, hasta en mis sueños, mi corazón grita tu nombre, David, mi niño, solo pido saber qué pasó* (Colectivo Reverberar, 2023 ; 5'07) (22). C'est par la surface étendue de la peau que les sensations entrent ; c'est par le contact des molécules dans une série de propulsions répétées que les choses se font ; par le corps et au niveau du corps, bien plus infini que par l'esprit (Artaud, 1947 in Grossman ; 2004).
35. Le corps est résistance, voilà pourquoi le corps parle, s'exprime. Le corps, dans les arts, résiste à la mort (Deleuze, 1987, in Quepea, 2013). Du corps surgit le cri: *¡TENEMOS HUEVO! La reforma tiene huevo, el asesinato a líderes sociales tiene huevo, la falta de vacunas tiene huevo, las muertas por covid tienen huevo, la crisis del sector artístico y cultural tiene huevo, y la lista sigue... porque un huevo no puede ser la tapadera, sino una posibilidad para gestar movilización, reflexionar y protestar* (El Cuerpo Habla, 2020; 1'57) (23). En Colombie, *tenemos huevo* est une expression populaire pour désigner quelqu'un qui agit bêtement, le *ghevón*. Dans cette action, les membres de El Cuerpo Habla ont filmé leur visage en tenant un œuf dans leur bouche jusqu'à ce qu'il explose. Un geste ironique adressé au gouvernement, à son absence dans les affaires vitales du pays, à la douleur grandissante. Et un clin d'œil à l'ancien ministre des Finances, Alberto Carrasquilla, qui, à l'origine d'une réforme ayant déclenché une grève nationale, affirmait qu'une douzaine d'œufs coûtait 1 800 pesos – alors que le prix réel en valait près du triple.

36. La chair, le visage, les gestes, voilà autant de lieux où se trament et naissent d'autres micropolitiques, distinctes de celles qu'analyse Elsa Blair (2010). Ces espaces sensibles et incarnés participent de ce que Lepecki nomme la *Micropolítica del movimiento*, c'est-à-dire *la movilización gestada desde lo pequeño, lo poco importante, ignorado o descartado, pero que se niega a desaparecer y sigue allí presente generando incomodidad, recordándonos que estamos vivos* (Aguirre Sepúlveda, in Chaverra Brand, 2018 ; 33). En ce sens, Deleuze et Guattari conçoivent les micropolitiques comme autant de lignes de fuite, de fissures au sein même du système social et politique. Pour eux, il n'existe pas d'ordre véritable, mais des agencements multiples, des plateaux, des lignes qui se meuvent dans et par le chaos. Guattari affirme que c'est précisément par l'entremise de ces micropolitiques que surgissent les singularités capables de résister à la mort normative, celles-là mêmes qui participent à l'émergence du peuple qui manque – ce peuple qui n'existe pas encore, parce qu'on l'a anéanti. Deleuze (1985 ; 223) utilise cette idée, puisée dans ses réflexions sur le cinéma d'après Kafka, pour exprimer qu'il y a un peuple à construire à partir des mouvements esthétiques qui constituent aussi des gestes politiques. Ce peuple en devenir est constitué d'art, d'enfance, de folie, de différence ; il naît de l'alliance entre forces actives et réactives, travaillant ensemble à l'invention de mondes autres, dans cet espace poreux entre les subjectivités singulières et le collectif (Rolnik & Guattari, 2006).

### **Danser enfin le corps, fabuler pour reconfigurer la vie**

37. La vie se reconfigure à partir des *langages mineurs* – issus de la notion de *littérature mineure*, telle que pensée par Deleuze à partir de son interprétation de l'œuvre de Kafka, comprise comme une littérature produite par des minorités ou des voix mineures s'exprimant au sein de langues majeures. « On pourrait dire que toute la mémoire du monde repose sur chaque peuple opprimé, et que toute la mémoire du moi est l'enjeu d'une crise organique. Les artères du peuple auquel j'appartiens, le peuple de mes artères » (Deleuze, 1985 ; 292). En suivant la lecture qu'Elena Acosta (2015) propose de la *langue mineure*, il est possible d'interpréter que, dans la conception de *El Cuerpo Habla*, la performance constitue une langue mineure, en ce qu'elle agit à contresens des langues majeures de l'art. Elle cherche à déconstruire le dispositif de l'esthétique

classique en dialoguant avec d'autres « savoirs, passants, urbanités, quotidiens, elle cherche des formes de sociabilité » (Chaverra Brand, 2013), portées par des minorités, des étudiants, des personnes âgées, des victimes du conflit. La performance appartient ainsi au peuple : « le peuple se l'approprie même si le peuple ne le sait pas » (Acosta, 2015).

38. La performance, comme le soutient Richard Schechner (2000), est par essence instable : elle rejette toute définition fixe, se présente comme non concluante, ouverte, multiforme et auto-contradictoire. Le concept de *fabulation*, que Deleuze emprunte à Bergson, permet de saisir que les actes sensibles provoqués dans les arts engendrent des *blocs de sensations, d'affects et de perceptions*, toujours en mouvement, surgissant comme une nécessité d'un acte de parole irréductible au silence. Fabuler, c'est ainsi produire des « énoncés collectifs capables d'élever la misère à une étrange positivité, l'invention d'un peuple » (Deleuze, 1985 ; 294). Si les actes de langage peuvent parfois se muer en langues majeures, ces dernières, cependant, ne résistent pas. Elles ne se comportent pas comme des forces actives mais plutôt comme des forces réactives, au sens nietzschéen, à savoir des forces qui s'accommodent à la survie et à la reproduction de l'ordre existant. En revanche, celles qui *fabulent* au sens deleuzien procèdent d'un mélange de désir et de révolution, conçue non comme destruction mais comme possibilité créatrice.
39. La révolution, depuis cette perspective, naît de l'individu et s'élabore à un niveau moléculaire, avant de s'inscrire dans le collectif. Chaverra rappelle que « le désir est révolutionnaire parce qu'il crée ses propres objets [...] le désir n'est pas celui d'une personne, mais d'une communauté, enrichissant la capacité de construire des mondes alternatifs à celui qui a été établi comme réalité » (Chaverra Brand, 2018 ; 22). Par l'activation de cette fonction fabulatrice, la chair se produit à travers le mouvement moléculaire de forces désirantes qui se mêlent, agissent dans le même espace, s'articulent et génèrent à leur tour des actions extérieures qui touchent d'autres corps. Les événements de la chair ne sont jamais fixes ; ils se déploient de manière différenciée et sensible au niveau moléculaire.
40. *VADÉAR* (26 novembre 2011, voir figure 5) est une performance consistant à envelopper 168 corps dans des tissus blancs graisseux, avant de les faire rouler sur l'Avenida La Playa de Medellín, en mémoire de l'ensevelissement du ruisseau Santa Elena – qui était un lieu de loisir familial en

1938, aujourd'hui enseveli sous le vacarme automobile. Nombreuses sont les générations qui grandissent sans savoir que, sous cette mer de pollution, subsiste une rivière sacrée. Si l'action se veut poétique, ni la fabulation ni les événements de la chair ne se laissent prédéterminer par l'expressivité des arts. Certains habitants ont interprété le roulis de ces corps comme celui des cadavres, victimes du conflit armé, dévalant les rivières et les montagnes. Ainsi, une mémoire sociale de la douleur (Jelin, 2023) s'installe dans la perception des corps en Colombie ; cette mémoire est aussi l'image de la fabulation propre à chaque spectateur. Au niveau moléculaire, les poils se hérissent lorsqu'une ville abritant plus de 7 200 personnes déplacées par le conflit (Personería Distrital de Medellín, 2023) voient rouler un banc de corps dans ses rues.

41. Les actions de El Cuerpo Habla ne fixent pas les événements mais agencent des actes sensibles, fabriquant leur propre douleur, des *mémoires-chair* où s'élaborent « des actes éthiques, de résistance politique, qui aident à dynamiser les relations et donc les désirs d'une communauté ; et, au passage, des stratégies contemporaines dans les relations sociales » (Chaverra Brand, 2018 ; 24). C'est ce qu'illustre le projet *URDIR* (El Cuerpo Habla, 2018). Ce projet implique des collectifs d'action populaire pour l'auto-gouvernance et la défense des territoires, par l'articulation de nœuds territoriaux à travers le hip-hop et l'agriculture : *Unión entre Comunas* et *Suma Kawsay*. Ce projet déploie des ateliers et des rencontres avec *El Partido de las Doñas*, afin de visibiliser les femmes leaders résistant aux déplacements forcés et protégeant leurs terres : *para que los intrusos no lleguen con sus armas et qu'il soit possible de planificar un futuro que permita que el cuerpo cicatrice y finalmente sane* (El Cuerpo Habla, 2020 ; 6'35). Par le tricot, la cuisine, les semailles, les arts plastiques et le dialogue, ces femmes cherchent à tejer amistades, sembrar afectos, destecer miedos... *Urdir*.

42. L'art agit ici à partir d'actes qui investissent la vie quotidienne de sens, qui déplacent le lieu ordinaire des actions pour l'ouvrir à d'autres modes d'existence. Nous fabulons en appelant, en observant, en écoutant l'autre – cette altérité toujours en devenir. Lorsque deux altérités fabulent et que ce processus se multiplie, ils génèrent alors des actes de langage qui donnent naissance à des assemblages de corps divergents, permettant de faire advenir le peuple qui manque : un peuple sans visage, énoncé à partir d'un *corps-événement*, traversé d'intensités, de devenirs langagiers, de forces et de contradictions.

43. C'est également dans ce sens que s'inscrit la performance *DE-CAPITA* (El Cuerpo Habla, 2013). Des corps sont suspendus au plafond, à un mètre du sol, par des tissus blancs attachés à leurs pieds et recouvrant leurs visages ; ils exposent jambes, organes génitaux et bras, dans une quête d'anonymat, afin de produire la possibilité d'une société de corps brisant les économies de pouvoir qui régissent et ordonnent les corps. *DE-CAPITA* met ainsi en scène des corps dépossédés de leurs visages par un voile blanc, résistant à la douleur et à la fatigue dans un engagement collectif. Ces corps appellent leurs disparus, les décapités, et résistent comme métaphore de celles et ceux qui ne sont plus là, qui manquent et qui perdurent dans ce qui résiste à la mort – la poïétique –, les arts. Un fragment du *Théâtre de la cruauté* d'Artaud invite ainsi à :

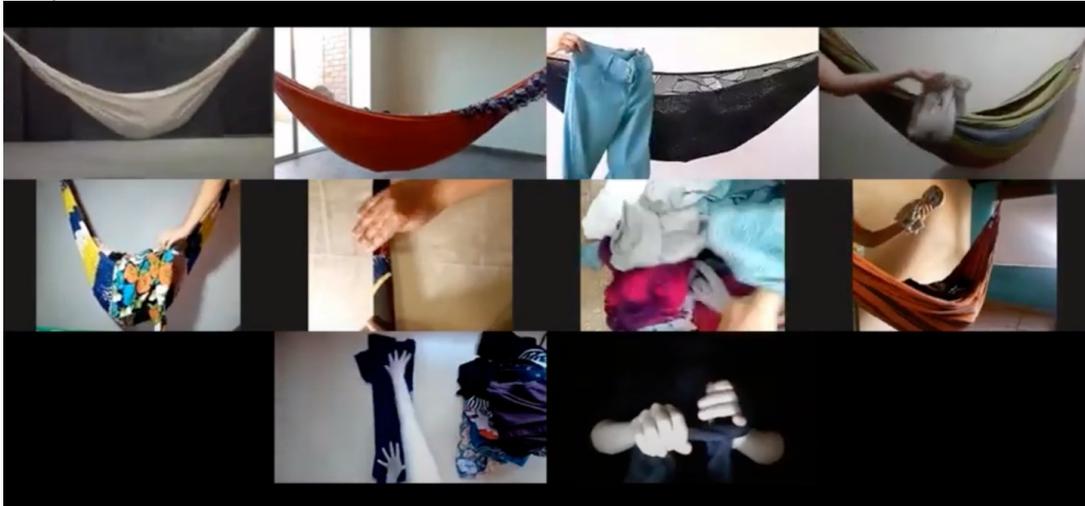
« ...danser en fin l'anatomie humaine,  
de haut en bas et de bas en haut,  
d'arrière en avant et  
d'avant en arrière » (Grossman, 2004 ; 1656).

44. *DE-CAPITA* devient cette danse silencieuse de résistance, tandis que *CARNES TOLENDAS* (El Cuerpo Habla, 2014) est la fête évoquant la sueur des corps, le sourire, la rencontre pour fonder une communauté festive. Cette fête accueille la différence, valorise les rythmes traditionnels de Colombie, les rites funéraires afro-colombiens scandés par la danse, l'appel aux souvenirs, la mémoire des récits personnels, les rassemblements où l'on célèbre la vie, le lien au cosmos et aux ancêtres. La personne en face de soi y est valorisée, et tous les pas de danse y sont bienvenus. L'essentiel est de disperser l'organisme en gouttes de sueur dans la rue, territoire partagé de la communauté.

45. En Colombie, cet acte de fabulation vitale produit des événements corporels. Il appelle à *protéer*, à devenir l'histoire de l'autre, par le silence, le regard, les mots, la sueur et les gestes du corps. Les témoignages recueillis par la Commission de la Vérité – qui accompagnent ce texte – ont été partagés avec les communautés qui les ont confiés et ont été lus par des voix autres que celles de leurs auteurs. Cet acte performatif de répétition et de narration d'autrui relie les corps en un collage de significations et d'affects.

46. Le collectif artistique El Cuerpo Habla, fort de ses seize années d'histoire, a contribué à interroger et réactiver, sous diverses formes, cette question : que peut un corps ? Comment se connecte-t-il ? Comment souffre-t-il pour guérir ? Comment se désordonne-t-il, devient-il chair, devient-il

regard et toucher de l'autre ? Comment devient-il du rire, de larmes et de la célébration ? El Cuerpo Habla ne prétend pas fournir de réponses, mais ouvre des lignes de fuite à travers ses fabulations corporelles pour inviter le spectateur à fouiller, à générer ses propres interrogations. Le collectif constitue ainsi un corps singulier ayant changé de peaux au fil des années et de nombreux artistes en formation. À travers ces événements de la chair, il a produit des interventions qui ont modifié nos manières de percevoir, de sentir, d'habiter nos corps, ceux de l'autre et les corps virtuels que suppose le fait d'être Colombien.



*Illustration 1: Desencarnantes. Archives du collectif El Cuerpo Habla, 2019.*

2.



*Illustration 2: Cargamontón. Archives du collectif El Cuerpo Habla. Bogotá, Colombie 2015.*



*Illustration 3: Las Ofelias. Archives du collectif El Cuerpo Habla. Medellín, Colombie 2020.*



*Illustration 4: Protear. Archives du collectif El Cuerpo Habla. Medellín, Colombie 2023.*

4.



Illustration 5: *Vadear*. Archives du collectif *El Cuerpo Habla*. Photographie par Reinel Arango. Medellín, Colombie 2011.

## Traduction de témoignages

---

- (1) Humain fait de chair et d'os avec les principes de la nature, Avec l'ordre de la nature. C'est ça pour nous le territoire. Elías, cañón del Diablo, Caquetá (6 de octubre del 2021), (Colombia, a, 2022 ; 210).
- (2) « On m'a donné la main d'un homme pour que je m'habitue à l'odeur de la mort. On nous a demandé de l'emporter avec nous dans le sac à dos autant que possible, se rappelle Pedro » (Chaverra Brand, 2018 ; 100).
- (3) « Recevait une proie de poulet (pattes, têtes, ailes) placée à l'intérieur de deux ou trois sacs en plastique bien ficelés. La tâche consistait à les charger dans le sac et à le transporter dans tous les lieux et activités de chacun pendant une semaine » (Chaverra Brand, 2018 ; 100).

(4) « Ils lui ont mis le drapeau colombien et l'ont portée sur leurs épaules jusqu'au cimetière. Elle a été portée sur les épaules de femmes. On l'a portée jusqu'à l'église, et de l'église, on l'a portée sur les épaules jusqu'au cimetière. Le village est devenu petit, ce village est devenu petit. Les voitures n'y tenaient pas, la foule n'y tenait pas : les gens la pleuraient. Le village n'a jamais connu un tel enterrement. Et mon grand-père n'a pas pleuré, il a simplement dit : regardez dans quel état ils ont laissé ma petite fille » (Colombia, a, 2022 ; 130).

(5) « La mangrove connaissait nos pas, nos voix et nos odeurs. Elle ne connaissait ni le rythme ni l'odeur de la guerre. Comme nous, elle était désorientée [...] Les violents considéraient la mangrove comme un refuge. Cette mangrove, qui était un espace pour nous générer de la vie, ils l'ont utilisée pour générer de la terreur, de la mort, de l'anxiété, de la peur. Et la mangrove l'a ressenti, c'est pour cela qu'elle a peur et qu'elle est triste. Son caractère imposant n'est plus le même, ses racines ne sont plus les mêmes » (Colombia, a, 2022 ; 194).

(6) « Guérilleros, soit vous mettez l'uniforme, ou vous mourez en tant que civils. Soit, vous rejoignez les AUC, ou si vous ne le faites pas, vous deviendrez une cible militaire des AUC. De faire fi, vous aurez 24 heures pour quitter la zone » (Colombia, a, 2022 ; 254).

(7) « Nous, en tant qu'indigènes, avons l'habitude de travailler et de marcher sur notre territoire quand nous en avons envie. Nous n'avons pas besoin de demander la permission à qui que ce soit. Nous allons où nous voulons et nous revenons quand nous voulons » (Colombia, a, 2022 ; 223).

(8) « Personne ne se mettait à l'eau. Je jure que depuis 2001, 2002, je ne suis plus allé pêcher. Depuis que j'ai vu un garçon qu'on a sorti de la rivière : les sardines lui mangeaient une partie de la langue, les yeux, l'oreille... Je ne suis plus retournée pêcher... » (Colombia, a, 2022 ; 200).

(9) « Réveille-toi, mémoire vivante. Réverbère en moi le souvenir, le corps danse,

la température, la larme qui coule, le cri, le hurlement, le rire.

Je sens le plastique dans mon corps, la texture de l'encre sur mon ventre.

Le goût des lentilles qui germent. La texture de l'huile qui coule.

Les lignes qui se relient sur mon corps.

Je sens la rencontre, l'être ensemble, les fenêtres, les paysages.

Les histoires, les cris partagés, les peurs, la rage.

Je me souviens du rythme, du hamac qui va et vient.

Une pierre qui respire, les vêtements de vie et de mort. Le pliage, la caresse.

Se rappeler pour ne pas oublier. Réverbérer pour ne pas arrêter le reflet, le mouvement, la vie.

Je respire

Je Vis

Je Vêrbère

Je Réverbère

Pour le droit de SENTIR

Avec la mission de PALPITER

Ne pas laisser MOURIR » (Benet-Domingo Borell, 2023 ; 172).

(10) « approche subtile aux sensations éprouvées par les victimes d'enlèvements, d'emprisonnements, de disparitions forcées et de morts violentes » (Chaverra Brand, 2018 ; 96).

(11) « est traversé par un événement politique qui est relié aux marques que la violence a laissées sur tous les corps ; l'exclusion sexuelle, raciale, religieuse,

afin de rechercher à travers l'art d'autres points de vue, de fuite, et d'incorporer la complexité artistique via différentes expériences » (El Cuerpo Habla ; 2014-2018).

(12) « Cargamontón est un refrain populaire roulant où le spectateur était celui qui faisait sa lecture, il tirait ses propres conclusions, où elles pouvaient être de mort comme de vie » (FUGA, 2015 ; 3'23).

(13) « Nous avons commencé à reconnaître que la rivière n'était pas à blâmer [...] Sur la rivière Telembí, on voyait des corps descendre : un, deux, trois ; il y avait des jours où jusqu'à sept corps descendaient par la rivière Telembí [...] On remontait la rivière et les morts passaient par la fente de la canoë. On voyait les piles de sacs de l'autre côté de la rivière pleines de morceaux des morts » (a ; 2018).

(14) « Je suis Ophélie, celle qui n'a pas retenu la rivière. Hier, j'ai cessé de me tuer. Je détruis le champ de bataille qu'était ma maison, j'ouvre grand les portes pour laisser entrer le vent et le cri du monde » (El Cuerpo Habla ; 2020)

(15) « Penser et parler à travers les catégories et modèles préétablis sur le corps : formes, dimensions, couleurs, etc. » (Chaverra Brand, 2018 ; 115).

(16) « La guerre nous mutile les rêves, elle nous mutile les mots » (El Cuerpo Habla, 2022 ; 12'03).

(17) « Faire communauté dans un cri, dans une déflagration sociale » (El Cuerpo Habla, 2022 ; 13'51).

(18) « On nous a frappé de la manière la plus salope du monde [...] tu vas à la Casa de la Cultura de Pedregal et ton pote aussi ? On ne savait pas pourquoi ils demandaient ça. Il y avait des groupes de théâtre, on organisait des discussions [...] Ils ont commencé à m'interroger sur ce que nous faisons à la Casa de la Cultura, pourquoi nous étions des punks, que « vous êtes des anarchistes ». Ils nous ont forcés à nous déshabiller pour nous fouiller. Ils m'ont fait me mettre à poil et ont commencé à se moquer de nous en nous disant des saloperies. Je leur ai dit que nous n'étions d'aucun gang, qu'ils avaient tort [...] Ils nous ont crié d'arrêter de jouer cette musique, que c'était contre la société et l'Église, et que Dieu passait avant tout » (Colombia, a, 2022 : 360).

(19) « Les professeurs nous interdisaient de parler notre langue. Les religieuses nous disaient que si nous ne le faisons pas, comment pourrions-nous apprendre l'espagnol pour parler aux gens.

Elles nous disaient aussi : « civilisez-vous » [...] Se pourrait-il que nous, les indigènes, n'ayons toujours pas encore de pensée ? » (Colombia, a, 2022 ; 441).

(20) « C'est l'endroit où l'on se défait du Moi pour commencer à devenir tissu, devenir sueur, devenir camarade, devenir inconfort, devenir suffocation » (El Cuerpo Habla, 2024 ; 10').

(21) « Perdant son identité propre pour toujours s'ouvrir à l'altérité comme un espace de fabulation, impliquant un oubli de soi, une entrée en société, la construction d'une communauté et la dissolution des différences pour trouver des zones de ressemblance » (Chaverra Brand, 2016 ; 56).

(22) « Merci, mon fils, car tu as toujours fait et feras toujours partie de ma vie. Tu ne peux pas imaginer à quel point tu me manques. Depuis le premier rayon de soleil qui éclaire mes yeux jusqu'à mes rêves, mon cœur crie ton nom. David, mon enfant, je veux seulement savoir ce qui s'est passé » (Colectivo Reverberar, 2023 ; 5'07).

(23) « La réforme a un œuf (c.a.d. problème), l'assassinat de chefs sociaux a un œuf, le manque de vaccins a un œuf, les morts par covid ont un œuf, la

J. MARÍN-TABORDA, « Fabuler des corps-événements comme résistance à la mort... »

crise du secteur artistique et culturel a un œuf, et la liste continue... parce qu'un œuf ne peut pas être une couverture, mais une possibilité de se mobiliser, de réfléchir et de protester » (El Cuerpo Habla, 2020 ; 1'57).

(24) « La mobilisation née de ce qui est petit, insignifiant, ignoré ou rejeté, mais qui refuse de disparaître et demeure là, persistante, générant de l'inconfort et nous rappelant que nous sommes vivants » (Aguirre Sepúlveda in Chaverra Brand, 2018 ; 33).

(25) « Pour que les intrus n'arrivent pas, armes à la main »

(26) « Planifier un avenir qui permette au corps de cicatriser et, enfin, de guérir »

(27) « Tisser des amitiés, semer de l'affection, détisser des peurs... Urdir (tramer) » (El Cuerpo Habla, 2020 ; 6'43).

## Bibliographie

---

ACOSTA Elena, « Lectura : literatura menor. Deleuze », Biblioteca Pública Piloto, YouTube, 19/11/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=blWdk2IekVg>. Accès 10/03/2024.

BAENA Juan, « Protear. El Cuerpo Habla », YouTube, 30/11/2023, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=fcv1u-qKa94>. Accès 05/07/2024.

BENET-DOMINGO BORELL María Martina, « Tiempo Fértil », in *Reverberar. Arte y Acontecimiento*, CASTILLO BALLÉN Sonia y CHAVERRA BRAND Ángela María (dir.), Bogotá, Universidad distrital Francisco José de Caldas « Sistema de Bibliotecas », 2023, p. 159-173.

BLAIR Elsa, « La política punitiva del cuerpo: “economía del castigo” o mecánica del sufrimiento en Colombia », *Estudios Políticos*, n°36, Medellín, 2010, p. 39-66.

CHAMBEFORT Françoise, « Quand la recherche création se frotte aux méthodes créatives de recherche », *Les méthodes créatives de recherche : enjeux et pratiques*, MICA- Université de Bordeaux, Juin 2022, Bordeaux, France, p. 1-10. Hal-03816102. Accès 10/04/2025.

CHAVERRA BRAND Ángela María, « Performance: Encarna-acciones de la contemporaneidad, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia », *Latin American Theatre review*, Spring 2013, p. 95-120, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/7171/6518>. Accès 20/08/2024.

CHAVERRA BRAND Ángela María, « El Cuerpo Habla », in *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, DUBATTI Jorge (dir.), 2016, p. 52-61, <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/513/467/1691-1>.

CHAVERRA BRAND Ángela María, « Fabulaciones. Un recorrido a través del arte, la investigación y la pedagogía por el Cuerpo Habla », in *La Fabulación. Acción y conceptualización en la relación arte y pedagogía*, EL CUERPO HABLA, Medellín, Facultad de Artes Universidad de Antioquia - Fondo de apoyo al primer proyecto CODI, 2018, p. 1-146, <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/investigaciones-la-fabulacion>.

CHAVERRA BRAND Ángela María, « Communication personnelle », *Zoom*, 23 juin 2024.

CNMH Centro Nacional de Memoria Histórica, « Cátedra Basta ya. Orígenes, dinámicas y crecimiento del conflicto armado », 2014, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/CatedraBY/modulo-2.pdf>. Accès 20/07/2024.

CNMH Centro Nacional de Memoria Histórica, « Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada en Colombia » PELÁEZ ACEVEDO Tatiana y SÁNCHEZ GÓMEZ Gonzálo, Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá, 2016, p. 1-427.

COLECTIVO REVERBERAR, « Desencarnantes », 14/01/2022, [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_f7IIdwjkw](https://www.youtube.com/watch?v=9_f7IIdwjkw) . Accès 20/07/2024.

COLECTIVO REVERBERAR, « Reverberar. Arte y Acontecimiento », 29/01/2023, <https://www.youtube.com/watch?v=qp1Eju4yyuk&t=5s>. Accès 22/07/2024.

COLOMBIA Comisión de la Verdad (a), « Cuando los Pájaros no Cantaban Historias del conflicto Armado en Colombia Tomo testimonial », in *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, BERMÚDEZ DURÁN Juana, VELÁSQUEZ CORZO Olga lucía, MORENO PINZON, Paula Andrea y CUÉLLAR CASTILLEJO Alejandro (dir.), Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, 2022, p. 1-680.

COLOMBIA Comisión de la Verdad (b), « No matarás. Relato histórico del conflicto armado », in *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, BENAVIDES TORRES Javier y RUÍZ Marta (dir.) Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, 2022, p. 1-557.

COMISIÓN DE LA VERDAD, « El estallido social », *Hay futuro si hay Verdad. Legado Comisión de la Verdad. No matarás*, 2022, <https://www.comisiondelaverdad.co/el-estallido-social>. Accès 03/08/2024.

DELEUZE Gilles, *L'image temps*, Paris, Ed. Minuit, 1985.

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Youtube 12/10/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> . Accès 10/07/2024.

EL CUERPO HABLA, « Vadear », *Colectivo artístico Semillero de Investigación*, 2011, <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/vadear> . Accès 27/07/2024.

EL CUERPO HABLA, « De-Cápita », *Colectivo artístico Semillero de Investigación*, 2013, <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/de-capita> . Accès 12/06/2024.

EL CUERPO HABLA, « Carnes Tolendas », *Colectivo artístico Semillero de Investigación*, 2014, <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/carnestolendas>. Accès 17/07/2024.

EL CUERPO HABLA « Cargamontón », YouTube, 2014-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=1yyPIYF9TBc&rco=1>. Accès 02/08/2024.

EL CUERPO HABLA, « Urdir », *Colectivo artístico Semillero de Investigación*, 2018, <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/urdir>. Accès 26/07/2024.

J. MARÍN-TABORDA, « Fabuler des corps-événements comme résistance à la mort... »

EL CUERPO HABLA, « Las Ofelias », YouTube, 16/05/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=YCtG2T7OLoQ>. Accès 08/08/2024.

EL CUERPO HABLA, « Urdir », YouTube, 20/10/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ngYLbthzkIE>. Accès 11/08/2024.

EL CUERPO HABLA, « Shhh », YouTube, 30/09/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=gMxQ1ukiM2I> . Accès 03/08/2024.

EL CUERPO HABLA, « Tenemos huevo », YouTube, 28/04/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=MbzisgeOkb4>. Accès 13/08/2024.

EL CUERPO HABLA, « Acciones en el espacio público », YouTube, 25/07/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=a54OuEdcR3g&t=353s>. Accès 09/08/2024.

EL CUERPO HABLA, « Protear en la residencia AguaSer », YouTube, 02/03/2024, <https://www.youtube.com/watch?v=C89GWMvs22U>. Accès 05/07/2024.

FOUCAULT Michel, « Le corps utopique », 1966, <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2017/05/8-Foucault-corps-utopique.pdf>. Accès 16/08/2024.

FUGA Fundación Gilberto Alzate Avendaño, « Cargamontón », YouTube, 29/08/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=1yyPIYF9TBc&rco=1>. Accès 02/08/2024.

GROSSMAN Évelyne, Artaud, *Oeuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004.

GÓMEZ-URDA GONZÁLEZ Félix, « Performatividad en la academia. Una aproximación genealógica al concepto de escritura performativa y a su uso en el relato de la investigación basada en artes », *AusArt, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*, vol. 8, nº 1, 2020, p. 183-194, <https://doi.org/10.1387/ausart.21546>. Accès 15/08/2024.

GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo, España*, Ed. Traficante de Sueños - Mapas 14, 2006.

JELIN Elizabeth, « Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales », *Instituto de Desarrollo, Económico y Social. Cuadernos del IDES*, n° 2, 02/10/2003, p. 1-27.

LARIOS Vanessa, « Carne: quiasmo cuerpo-mundo », *Revista A Parte Rei*, n° 42, 12/2005, [https://www.academia.edu/40791365/Carne\\_Quiasmo\\_cuerpo\\_mundo](https://www.academia.edu/40791365/Carne_Quiasmo_cuerpo_mundo). Accès 10/08/2024.

MUHLMANN Géraldine, « La peinture selon Deleuze, ou comment du chaos naît la couleur », FranceCulture, 15/12/2023, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/la-peinture-selon-deleuze-9970853>. Accès 15/05/2024.

NANCY Jean-Luc, *Cruor*, Paris, Ed. Galilée, 2007.

PABÓN Consuelo, « Construcción de Cuerpos », *ISUU*, Paris VIII, n.d., [https://issuu.com/mondritos/docs/consuelo\\_pab\\_n\\_-\\_construciones\\_de\\_](https://issuu.com/mondritos/docs/consuelo_pab_n_-_construciones_de_). Accès 25/04/2024.

PARDO José Luis, « A cualquier cosa llaman arte: ensayo sobre la falta de lugares », *Cuatro cuadernos. Apuntes de arquitectura y patrimonio. III Arqueologías*, 2001, <https://cuatrocuadernos.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/iii-31-ensayo-sobre-la-falta-de-lugares.pdf>. Accès 10/08/2024.

PERSONERÍA DISTRITAL DE MEDELLÍN, « Más de 7 200 personas víctimas del desplazamiento forzado llegan a Medellín en 2023 », Gov.co, 19/01/2023, <https://www.personeriamedellin.gov.co/mas-de-7-200-personas-victimas-de-desplazamiento-forzado-llegaron-a-medellin-en-2023/>. Accès 21/08/2024.

SAUVAGNARGUES Anne, « Le corps sans organes. Cartographie du concept », *Université de Poitiers, L'Antioedipe, Deleuze-Guattari*, 02/12/2005, <https://uptv.univ-poitiers.fr/program/l-anti-oedipe-deleuze-guattari/video/1046/etquot-le-corps-sans-organesetquot-etnbsp-cartographie-du-concept/index.html>. Accès 17/08/2024.

J. MARÍN-TABORDA, « Fabuler des corps-événements comme résistance à la mort... »

SCHECHNER Richard, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Secretaría de la Extensión Universitaria, Universidad de Buenos Aires, 2000.

SPINOZA Baruch, *Ética. Tratado teológico-político*, México, Ed. Porrúa, 2007.

THAIN Alanna, « Affective Commotion: Minding the Gap in Research-Creation », *Inflexions* n° 1.1: *How is Research-Creation?* May 2008, p. 1-12. [www.inflexions.org](http://www.inflexions.org) Accès 7/05/2023.

UBPD, « Son más de 100 000 desaparecidos », *Unidad de Búsqueda de Desaparecidos Colombia*, n.d., <https://ubpdbusquedadesaparecidos.co/listado-personas-desaparecidas/> . Accès 15/08/2024.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, « Acta de registro y propiedad intelectual. 2024-66730 », in Comité para el desarrollo de la investigación CODI, TORO TAMAYO Luis Carlos, DUQUE CARDONA Natalia, VÉLEZ SALAZAR Gabriel Mario, JIMENEZ DURANGO Víctor Hugo, SINARDET Emmanuelle, MARIN TABORDA Juliana, SEYEUX Yann y TORO TAMAYO (dir.), Medellín, Vicerrectoría de Investigación, 2024, p. 1-7.