

Titre : « Au Mexique, la mort sainte dans l'art. Teresa Margolles : quand l'œuvre saigne »

Caroline Perrée, CEMCA, Chercheur associé, Histoire de l'Art
carolineperree@hotmail.com

<http://amerika.revues.org/3812>

Résumé :

En ce début de XXI^e siècle, le Mexique est le théâtre d'une violence frénétique, sans borne et barbare. Guerre entre cartels de drogue et gouvernement, règlements de compte entre cartels, féminicide de Ciudad Juárez, la violence se décline sous toutes ses coutures et s'étend du Nord à l'ensemble du pays. La scène artistique contemporaine mexicaine se fait le reflet de cette violence tous azimuts et les arts plastiques s'interrogent sur la manière dont il faut la représenter pour la dénoncer. Teresa Margolles est l'une des artistes emblématiques de cette dénonciation parce qu'elle emprunte son vocabulaire plastique aux conséquences de cette violence : le corps assassiné. Son œuvre ne fait pas la part belle à une représentation visuelle de la violence, comme le fait la presse à sensation par une saturation d'images violentes. L'artiste crée chez son spectateur un malaise, qui frôle le dégoût, en utilisant le sang et la graisse humaine du corps mort, les draps et l'eau qui ont servi à le recouvrir et à le nettoyer. Matériaux bruts et matières premières de son travail, elle tisse par leur intermédiaire une esthétique de l'homicide qu'elle met en contact avec son public, afin de le toucher au sens propre comme au sens figuré.

Mots clés :

Teresa Margolles, art contemporain, corps, sang, esthétique relationnelle.

Zone géographique : Mexique

Abstract :

At this beginning of XXIth century, Mexico is the theater of a fervent violence, boundless and barbarian violence. With war between drug cartels and government, reprisal between cartels, femicide of Ciudad Juárez, the violence declines in all of its aspects and extends of the North to the whole country. The Mexican contemporary artistic scene is the reflection of this violence all out and the plastic arts wonder about the way it is necessary to represent it to denounce it. Teresa Margolles is one of the symbolic artists of this denunciation because she borrows her plastic vocabulary in the consequences of this violence: the murdered body. Her work does not place great emphasis on a visual representation of the violence, as makes it the gutter press by a saturation of violent images. The artist creates at her spectator's a faintness, which touches the disgust, by using the blood and the human fat of the dead body, the sheets and the water which served to cover it and to clean it. Raw materials of its work, she weaves by their intermediary an aesthetics of the manslaughter which she puts in touch with her public, to the touch literally as figuratively.

Key words : Teresa Margolles, Art contemporary, body, blood, relational aesthetics.

Geographical zone: Mexico

« Au Mexique, la mort sainte dans l'art. Teresa Margolles :
quand l'œuvre saigne »

Caroline Perrée

Méтро Tacubaya, Mexico, sept heures du matin. Des cadavres abandonnés au bord d'un fossé, des carambolages spectaculaires de véhicules criblés de balles, des corps décapités, baignant dans leur sang ou suspendus à un pont. Le stand de journaux installé dans les couloirs du méтро multiplie les unes affichant des images où la violence le dispute au sensationnel. Entre deux photographies de massacres, la présence aussi érotique qu'incongrue d'une jeune femme pulpeuse sur papier glacé dans une position très suggestive. Le corps sous toutes ses coutures est exposé là : celui d'un érotisme torride juxta celui d'un moribond démembré. Une esthétique du corps aux antipodes se donne à voir à un public friand d'images donnant le frisson. L'attention des passants est, en effet, rivée sur les corps ainsi exposés, lisant les titres concis mais évocateurs : « Acribillaron a cuatro mujeres », « Exprimen su jugo », « Baleado y rematado », « Ejecutan a dos en camionetas »¹, etc.

Simple goût pour le sensationnel et le dramatique dont fait feu de tout bois la presse à scandale de n'importe quel pays ? Sans doute mais les journaux à sensation préfèrent généralement les histoires d'amour sulfureuses aux corps découpés en morceaux. Par ailleurs, une revue aussi sérieuse que *Proceso*² présente toutes les semaines le même type de scènes meurtrières, tout simplement parce que ces photographies documentent la réalité d'un pays en proie à une exacerbation de la violence entre les cartels de drogues. Ne nous méprenons pas, la violence au Mexique n'est pas une nouveauté générée par la politique d'éradication des cartels de l'ancien président Felipe Calderón. Elle est, à bien des égards, une constante dans la construction identitaire du pays. La violence sur le corps et la nécessité de faire couler le sang remontent aux temps préhispaniques, lorsque les Aztèques sacrifiaient leurs victimes à des fins culturelles. Si le cœur était arraché à sa victime encore vivante pour l'offrir au

1 Traduction de l'auteur : « Quatre femmes criblées de balles », « Vidé de son sang », « Exécuté et achevé », « Deux hommes tués dans une camionnette ».

2 *Proceso* : hebdomadaire mexicain d'analyse sociale et politique créé le 6 novembre 1976 dans le but de fonder une revue critique et autonome.

dieu du soleil Tonatiuh, l'on tranchait la tête des prisonniers de guerre, afin de nourrir la terre³. Certes, les morts liées au narcotrafic ne nourrissent nul dieu et obéissent à des motifs plus sordides, même si elles sont souvent mises en scène, voire ritualisées, dans le but d'effrayer d'autres ennemis ou renégats. Cependant, ces pratiques de violence sur le corps entrent dans un imaginaire collectif très ancien et qui n'a jamais complètement disparu, en témoignent les noms que se donnent certains cartels « Les Aztèques » ou des sacrifices d'animaux ou de sang offerts à la *Santa Muerte*, l'une des saintes vénérées entre autres par les narcotrafiquants. Dès lors, la mort sacrificielle apparaît comme une donnée inhérente à la culture mexicaine, ce que souligne l'anthropologue Jacques Galinier :

S'il y a substitution des agents, des motifs, reste l'unicité du phénomène, entretenu par la répétition du tragique, qui incite à considérer le sacrifice comme de l'ordre de l'inéluctable, du familier, du nécessaire, voire de l'esthétique⁴.

La christianisation du pays elle-même porte les traces de cette violence corporelle. En effet, le sacrifice du Christ et son corps meurtri, dont on absorbe symboliquement la chair à travers l'hostie ne pouvait que fasciner à terme, un peuple qui croyait que la survie de l'univers dépendait du flot de sang versé aux dieux et qui mangeait le corps de ses victimes. Même si le sens donné à la mort chez les Aztèques et les catholiques n'est pas le même - sacrifice collectif afin de perpétuer la création pour les uns, sacrifice individuel afin d'assurer son salut personnel pour les autres – dans les deux cultures, la vie et la mort sont perçues comme les deux faces d'une même réalité, dans laquelle la mort apparaît comme la voie vers une vie nouvelle⁵. L'accès à cette nouvelle vie se faisant par le sacrifice du corps, l'image du corps démembré hante l'imaginaire mexicain, à l'instar de la déesse Coyolxauhqui représentée sur le disque exposé au musée d'Anthropologie de Mexico.

Si, comme le rappelle Octavio Paz, la mort attire les Mexicains parce qu'elle leur permet de faire exploser leur vitalité pour atteindre « le sommet vibrant de la vie⁶ », cette frénésie explique aussi la violence de la mort, comme si cette dernière, née d'une

3 Michel Graulich, « Les Mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des Anciens Mexicains », *Journal de la société des Américanistes*, 1982, n° 68, p. 40

4 Jacques Galinier, « Penser avec les dents - Aux sources de la spiritualité en Mésoamérique », *L'Homme*, n°202-203, 2012, pp. 265-289

5 Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, Paris, Gallimard, 1972, p. 54

6 *Ibidem*, p. 56

explosion de vie, ne pouvait se donner à voir que sur le mode de la violence. C'est bien cet imaginaire de la violence de la mort, qui s'exprime encore et toujours par une esthétique du corps démembré qui semble revivre à travers les morts orchestrées par les cartels et que présentent les photos reproduites dans la presse à sensation. Ces images sont une véritable déferlante de la violence dans le quotidien de tout un chacun mais surtout parmi les classes populaires puisque ces journaux, tels *El Grafico*, *Metro*, *La Prensa* ou *Alarma*, se vendent dans la rue ou le métro. Terribles par leurs thématiques, repoussantes par la violence qu'elles révèlent, ces photographies semblent néanmoins exercer une véritable fascination sur le public mexicain. Le problème de cette image est qu'elle n'exerce aucune fonction critique car elle se concentre sur la violence sans la dénoncer. Plus que la montrer, elle l'exhibe, elle la met en scène dans une surenchère dramatico-réaliste qui submerge son public, incapable d'instaurer une distance entre elle et lui et d'exercer un regard critique. Cette violence médiatique et médiatisée envahit et sature l'espace public au point de la banaliser, d'en faire une image quotidienne qui ne suscite plus aucune réaction si ce n'est sa simple contemplation passive. Nul doute alors que cette presse à sensation crée par la photographie une esthétique de la violence ordinaire. Dès lors, face à ces déferlantes d'images dramatiques, comment faire réagir le spectateur à cette violence aujourd'hui hors norme⁷ ? Comment le sensibiliser à son caractère exceptionnel sans que, démuni, il se laisse envahir par les images qui l'illustrent ? Est-ce que l'art peut contrecarrer ce flux d'images banalisées ? Est-ce que l'art, conçu comme une pratique artistique conférant une fonction critique à l'image, recèle des moyens plastiques propres à donner à voir et surtout à penser cette violence ? Sans doute car la scène artistique plastique contemporaine mexicaine accorde une large place à ce climat de violence. Certes, ce n'est pas le seul sujet traité par l'art au Mexique mais il l'est abondamment, comme l'a montré l'exposition au Musée d'Art Moderne de Paris « Resisting the present »⁸. Une artiste plasticienne mexicaine de renommée internationale s'intéresse de près à cette violence : Teresa Margolles, en faisant des conséquences de cette dernière la matière première de ses œuvres. Il s'agit de la

7 La moyenne sous le gouvernement de Calderón serait de 50 000 morts en cinq ans, de 2006 à 2013. Mais les chiffres oscillent entre 47515 et 60 000 :

<http://www.courrierinternational.com/breve/2012/01/13/querelle-de-chiffres-sur-le-nombre-de-victimes-du-narcotrafic> (consulté le 26 avril 2013). Un éditorial du *Monde* avance le chiffre de 120 000 d'homicides : http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/08/23/mexique-la-spirale-de-la-barbarie_1749042_3232.html (consulté le 26 avril 2013)

8 « Resisting the present. Mexico 200/2012 », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris », du 09 mars au 08 juillet 2012.

rappeler et de la rendre présente pour mieux la dénoncer, afin d'en faire prendre conscience au visiteur. Si nombre d'artistes n'hésitent pas à travailler sur ce thème, Teresa Margolles en a fait le sujet central de son œuvre, s'intéressant plus particulièrement à la violence liée au narcotrafic et à celle générée par les différences sociales. Il est intéressant de noter que c'est une femme artiste qui prend en charge la représentation d'une violence souvent éminemment masculine et dont les codes sont profondément machistes. Nous analyserons comment les conséquences de la violence peuvent constituer à la fois le vocabulaire plastique, le matériau et le thème mêmes de l'œuvre du travail de Teresa Margolles, à travers des œuvres métonymiques de l'homicide.

Teresa Margolles : du SEMEFO à la Biennale de Venise

Née en 1963 à Culiacan dans l'état du Sinaloa, Teresa Margolles a grandi dans la capitale des narcotrafiquants et des problématiques afférentes. Parallèlement à ses études d'art et de communication, elle obtient un diplôme en médecine légale car sa démarche artistique est déjà très orientée vers le monde des morts. Ses premières œuvres témoignent, en effet, d'une violence insoutenable et d'une atmosphère foncièrement morbide, et s'inscrivent dans une esthétique « gothique », proche de celle d'un Frankenstein⁹. Elles voient le jour avec le collectif SEMEFO (« Service de Médecine légale »), qu'elle fonde en 1990 avec d'autres artistes et avec lequel elle travaille jusqu'en 1999. Margolles commence à être reconnue au Mexique dès 1994 et ne cesse depuis d'exposer au Mexique et à l'étranger. Elle a d'ailleurs représenté son pays à la Biennale de Venise en 2009. Loin de la tour d'ivoire dans laquelle pourrait s'enfermer l'artiste, Teresa Margolles travaille sur les lieux du crime : la morgue, où elle recueille la matière première de ses futures créations : sang, liquide servant à laver les cadavres, organes, draps qui recouvrent ces mêmes corps, etc. Toute son œuvre est une réaction à la violence endémique qui ravage le pays - celle liée au narcotrafic, aux morts violentes et à l'injustice sociale – et c'est la seule artiste à puiser systématiquement la matière première de ses œuvres dans les résidus laissés par cette même violence. C'est pourquoi,

⁹ Cuauhtémoc Medina, *Teresa Margolles, De qué otra cosa podríamos hablar ?* Madrid : RM Editores, 2009, 148 p. 17

nous examinerons dans un premier temps son vocabulaire plastique, emprunté à la violence même. Puis nous verrons comment elle intègre le spectateur au processus créatif de ses œuvres, à travers le projet présenté à la Biennale de Venise, qui est à la fois symptomatique de son travail et de la violence sévissant au Mexique.

Un vocabulaire plastique baroque

L'œuvre de Teresa Margolles est indéniablement morbide non par ce qu'elle représente mais par les éléments qui la composent. Ses œuvres en tant que telles sont en effet plutôt décrites comme minimalistes, on pourrait même parler de matériaux pauvres, parce qu'elles se réduisent à leur plus simple expression : en sculpture, des blocs de béton et en « peinture », de grands draps teints de sang. Si ce n'était le matériel humain en jeu, l'on pourrait penser à un art abstrait visant à révéler des formes épurées. Mais le matériel qui les compose nous ramène au cœur de la problématique du travail de l'artiste : la mort causée par la violence. Tel est l'unique enjeu de l'artiste : créer pour dénoncer une violence qui est devenue une banalité et un phénomène social de plus. Dès lors, tout son intérêt se porte sur les corps qui hantent les morgues où elle travaille : résidus des corps assassinés, sang laissé sur le drap recouvrant les cadavres victimes de représailles, graisse humaine, eau ayant servi à laver les corps après l'autopsie. Cette esthétique de la trace, de l'empreinte et du rebut humain constitue un véritable vocabulaire métonymique du corps meurtri. Si ses premières œuvres reproduisaient des mises en scène macabres, comme les chevaux momifiés assemblés en manège dans *Carousel Lavatio Corporis* (1994), par la suite un dépouillement certain se fait jour et le matériel organique du corps humain l'emporte. Ainsi, elle emploie l'eau utilisée pour nettoyer les cadavres à la morgue et/ou la graisse humaine dans nombre de performances et dans des sculptures à base de blocs de béton. C'est l'eau ayant servi à laver les corps après l'autopsie qui est, par exemple, utilisée dans *Mesa y dos bancos*¹⁰ (2005) ou dans *Vaporización* (2001). Tandis que des draps trempés du sang de victimes et des drapeaux mexicains couverts également de sang sont, au cours d'actions, essorés dans la mer et traînés dans le sable, comme dans *Flag* (Photo 1) à la Biennale de Venise. Si elle a peu souvent recours au cadavre lui-même, il lui est arrivé de donner une tombe

10 Teresa Margolles, *Table et deux bancs*, CAC Brétigny, 2005

à un enfant mort-né. Dans *Burial* (1999), un fœtus a été placé dans un cube de béton à la demande de la mère, qui savait qu'il serait traité comme un déchet par l'hôpital. L'œuvre se fait alors monument funéraire par lequel la mort n'est ni visible ni représentée mais dont la présence est inscrite dans l'œuvre. La discrétion et la pudeur avec lesquelles la mort est traitée contraste singulièrement avec les premières œuvres de l'artiste, qui donnaient à voir le corps meurtri et la violence même. Ainsi, dans *Tarjetas para picar cocaína* (1997-1999), une série de photos insoutenables de visages tuméfiés et sanguinolents et de vendeurs de drogues a été reproduite sur des petites cartes en plastique du format d'une carte de crédit, servant aux utilisateurs à couper leur cocaïne. L'artiste les a ensuite distribuées dans les rues, offrant des images de morts aux passants.

Tout son vocabulaire plastique emprunte au corps mort et, ce faisant, forme une esthétique que l'on pourrait qualifier de baroque. En effet, nombre d'éléments rappellent ce mouvement des XVI^e et XVII^e siècles si présent au Mexique, dans la peinture comme dans l'architecture. Or, ces siècles furent en Europe comme au Mexique le théâtre de guerres et d'épidémies effroyables, faisant de la mort un acteur du quotidien. Le baroque, dans ce contexte, soulignait la vanité de la vie humaine, son caractère éphémère et l'inéluctabilité de la mort. En travaillant à partir de cadavres, c'est-à-dire en contact permanent avec la mort, Teresa Margolles insiste elle aussi sur l'omniprésence de cette dernière et sur la fragilité de la vie humaine, rendue aujourd'hui encore plus précaire par la violence générée par les cartels de drogue et l'extrême pauvreté. Ainsi, les liquides employés renvoient au caractère fugitif du corps et de la vie, thème cher au mouvement baroque et que les poètes traduisaient par le motif de l'eau qui s'écoule. Dans l'installation *En el Aire* (2003. Photo 2), l'artiste recourt à des bulles de savon qui évoquent aussitôt pour le visiteur les jeux d'enfants, l'installant dans une atmosphère bienveillante. Or, le titre explique que ces bulles sont formées à partir du liquide servant à laver les morts de la morgue, ce qui suscite aussitôt un geste de recul et/ou d'effroi. Les bulles sont elles aussi des thèmes récurrents de la poésie baroque, en ce qu'elles symbolisent le caractère éphémère de l'existence humaine. Même lorsque l'artiste s'intéresse à des motifs en apparence plus frivoles, comme les bijoux qu'affectionnent les narcotrafiquants, qu'elle recrée dans *21, Ajustes de cuentas* (2007) l'on retrouve cette dimension clinquante d'un baroque décadent devenu rococo. Ils sont fabriqués en or de 18 carats par un bijoutier travaillant pour des narcotrafiquants. Ce dernier reproduit

donc leurs dessins et motifs fétiches, d'où leur caractère voyant, mais au lieu de mettre des diamants, il incruste dans l'or des éclats de verre provenant des phares et vitres des voitures de narcotrafiquants, qui s'entretuent lors de règlements de compte.

Et qu'y aurait-il d'étonnant à retrouver au XXI^e siècle un imaginaire baroque, quand l'on vit comme au Mexique avec la mort au quotidien ? Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la *Santa Muerte*, sainte populaire non reconnue par l'Église et honorée par les délinquants mais aussi par des populations marginalisées et pauvres, revêt les traits de la Faucheuse européenne, dont l'iconographie apparaît lors des grandes épidémies, des guerres et des famines au Moyen-Âge. Dans le climat de violence que vit le Mexique, le culte à la *Santa Muerte* ne cesse de croître depuis plus de dix ans et l'on voit en elle une sainte symptomatique des temps de crise, à l'instar des danses macabres, de la Grande Faucheuse du Moyen-Âge et des vanités de l'époque baroque.

Si l'imaginaire autour de la mort de l'artiste rappelle le baroque, ses créations plastiques sont bien, elles, du XX^e siècle, puisqu'elle emprunte à la réalité de la violence des objets à peine retouchés qu'elle expose tels quels, à l'instar des fameux ready-made de Marcel Duchamp, dont l'exposition dans un musée visait à s'interroger sur l'essence et le statut d'une œuvre d'art¹¹. Or, en exposant le drap recouvrant les corps morts ou la langue d'un héroïnomane dans *Lengua* (2000), Teresa Margolles ne fait qu'isoler la violence du réel pour mieux la montrer. Loin de la surenchère photographique des images de presse, elle privilégie au contraire le dépouillement pour dénoncer cette violence. Ainsi, en 2009, elle présente une série de murs et de portes criblés de balles, *Muro baleado* et *Puerta baleada* (Photo 3), de Culiacan et de Ciudad Juárez, villes du Nord du Mexique à la réputation sombre et funeste. Ces objets ready-made revêtent une valeur indicielle de la violence qui y sévit, puisqu'ils en portent la marque, celle des balles. À la manière de Duchamp qui retouchait certains objets tout faits, l'artiste montre des objets manufacturés qui ont été retouchés, non par elle mais par la seule violence. Par son absence d'intervention sur l'objet, l'artiste met en valeur l'acte seul de la violence. Elle souligne alors que la violence parle d'elle-même et qu'il n'y a rien à ajouter.

Comme dans ses titres, l'artiste privilégie le dépouillement, le résidu et l'indice

11 Thierry de Duve, *Résonnances du readymade, Duchamp entre avant-garde et traditions*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 301 p

au spectaculaire et à la surenchère parce que la réalité seule suffit à dénoncer la violence. Ses titres sont ainsi d'une grande sobriété car ils se contentent d'énoncer l'acte ou l'objet exposé dans sa réalité crue : « murs criblés de balles », « portes criblées de balles », « drapeau », « table et deux bancs », etc. Soit le titre désigne l'objet en tant que tel, alors qu'il contient des traces de la violence comme le banc ou le drapeau, soit il indique le résultat de la violence, comme dans le cas des murs et des portes. En aucun cas, le titre n'est symbolique de cette violence car il se contente de nommer l'objet exposé. Jamais il n'éclaire le contenu de l'œuvre et se réduit à une fonction référentielle dans un rapport presque tautologique avec celle-ci, puisqu'il se contente de désigner l'objet ou l'acte par son nom. En ce sens la simplicité du verbe renforce le réalisme de l'œuvre pour mieux affirmer la réalité du résultat de la violence dénoncée. Dans *Herida* (2007), le titre « blessure » désigne une ligne creusée dans le sol de la fondation d'art contemporain Jumex¹², installée dans la banlieue d'Ecatepec, qui a commandé l'œuvre à l'artiste. Longue de huit mètres, large de quinze centimètres et avec une profondeur de trois centimètres, la ligne ainsi tracée est remplie de fluides pris sur divers cadavres dans différentes morgues du Mexique. Elle est d'un rouge sanglant et le liquide semble s'écouler. La ligne traverse toute la pièce, comme une frontière macabre. Le titre renvoie évidemment à la couleur de l'œuvre, tandis que sa forme longue et droite rappelle la notion de frontière, et pas seulement celle séparant le Mexique des États-Unis mais aussi celle de l'espace géographique où se trouve la fondation. Cette blessure renvoie à la situation de violence et à la marginalité de la banlieue d'Ecatepec, théâtre de violences dues à la délinquance. La ligne ainsi nommée souligne le caractère violent des frontières instaurées.

L'exposition dans le musée ou la galerie joue un rôle essentiel car elle est nécessaire pour rendre cette violence choquante. Elle suppose d'extraire l'objet de l'espace public où la violence qu'il représente est devenue quotidienne, voire banale, notamment à Culiacan et à Ciudad Juárez. Noyé dans son contexte, l'objet n'est plus signifiant de la violence qu'il porte car il n'est plus vu par personne. Au contraire, dans le musée, isolé et comme décalé de l'œuvre d'art attendue, il nous invite à le regarder en soi et pour soi, à le considérer dans la singularité de la violence dont il est le signe et le

12 La fondation Jumex expose la collection d'art contemporain international la plus importante du pays accessible au public (2500 œuvres et la bibliothèque comporte 7500 titres en histoire et en théorie de l'art moderne et contemporain). Elle est installée à Ecatepec, une banlieue pauvre proche de la ville de Mexico : http://www.lacoleccionjumex.org/index.php?skin_name=Spanish&action_skin_change=yes

signifiant. C'est en cela que nous pouvons parler de ready-made car, si celui de Duchamp visait, en exposant un objet manufacturé, à interroger l'essence de l'œuvre d'art, ici Teresa Margolles nous invite à nous interroger sur la violence qui nous entoure et que nous ne voyons plus. Le musée, comme espace d'exposition et comme lieu du regard, redonne à cet objet sa singularité et rappelle que cette violence est hors norme et exceptionnelle, puisqu'elle est « digne » d'être exposée. L'artiste utilise donc l'espace muséal pour dénoncer cette violence en l'exposant mais loin de la représenter, elle l'a rend présente par des éléments empruntés à la mort. L'artiste ne la montre pas ni ne la dévoile, elle la désigne : tout son vocabulaire plastique l'évoque non sur le mode du symbole mais de la métonymie car les éléments employés sont pris sur des corps tués de manière violente. Leur seule présence suffit à évoquer et à convoquer la mort.

Une esthétique relationnelle¹³ du malaise

Pavillon du Mexique, Biennale de Venise, 2009. L'ancien palais mis à la disposition de l'artiste revêt, comme elle le désirait, une atmosphère d'abandon et de décrépitude. Les premières salles semblent vides de toute œuvre et l'on a le sentiment d'errer dans un lieu déserté par la vie. Et la salle suivante ne fait que confirmer cette impression : là non plus nulle œuvre apparente, seule une personne nettoie la salle ne cessant d'humidifier le sol sur lequel marchent les visiteurs. Là encore, consulter l'explication remplit d'effroi le spectateur car l'œuvre est bel et bien là... sous ses pieds. L'œuvre s'intitule *Cleaning* (2009. Photo 4). Le liquide de lavage est un mélange de sang et d'eau. Le sang a été récupéré sur la voie publique, là où ont eu lieu des assassinats et des règlements de compte dans le Sinaloa et en Basse Californie. La personne qui lave est un membre de la famille de la victime. Pour rendre présente la violence de la mort, l'artiste opère par chaîne de contacts : contact indirect du spectateur avec le sang de la victime, qu'il foule aux pieds sans le savoir, contact potentiel avec un proche de la victime. Teresa Margolles utilise l'eau non pour laver le souvenir du mort mais au contraire pour commémorer sa présence. Dans la salle suivante, des toiles teintées de sang, là aussi pris sur les lieux du crime, sont suspendues sur des murs, dans des moulures qui devaient autrefois encadrer des peintures vénitiennes. Sur celles-ci

13 Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Paris, 1998, 128 p.

seront brodés au fur et à mesure de l'exposition au fil d'or les messages d'avertissements et de menaces, que laissent les narcotrafiquants près de leurs victimes. De l'or sur du rouge, des suaires de sang, l'artiste puise aux sources d'un imaginaire baroque mais loin de la surcharge et des effets dramatiques propres à ce mouvement, c'est la simplicité de la matière première brute et son dépouillement qui donnent sa force à l'œuvre. Le spectateur est sollicité dans la réalisation de l'œuvre puisque c'est le public, au cours d'actions dans la ville de Venise, qui brode les messages à partir du dessin des lettres sur la toile. L'exposition intègre le corps et tous les sens du visiteur dans le processus de création : il marche dans le mélange de sang et d'eau, il s'assoit sur des bancs contenant l'eau qui a lavé les corps de la morgue, il touche les toiles imprégnées de sang pour broder dessus, il respire l'odeur de la mort qui se dégage des teintures, disposées comme autant de suaires profanes.

Dans sa quête d'une matière première métonymique de la violence, Teresa Margolles en vient à aller chercher directement sur le lieu du crime les traces et résidus de cette dernière. Dans son souci de réalisme, elle nous jette ses preuves à la vue, comme un cri de rage et de résistance. Le sang n'est plus celui désinfecté de la morgue, c'est la matière brute, le sang cru, celui du corps qui vient d'être tué. Si l'artiste emploie des matières réelles, c'est bien pour nous rappeler que c'est la réalité de la violence qui est insupportable, pas son œuvre, celle-ci ne faisant que la désigner et la rappeler. Il en va de même dans la dernière salle, qui s'ouvre sur un couloir de tentures maculées de sang et de boue. Ces tissus ont servi à recueillir les corps sur les lieux de leur assassinat. Chaque jour, ils sont humidifiés et le tissu suinte ainsi la mort. Non seulement, le spectateur doit s'immerger dans cette violence en marchant dans le sang des morts mais il la respire par tous les pores de sa peau. L'eau qui s'écoule sert à laver les premières salles par les familles des victimes. La boucle est bouclée. Teresa Margolles n'a plus qu'à accrocher sur la façade du palais une étoffe baignée de sang entre les drapeaux européen et vénitien pour avertir le visiteur qu'il est bien face au pavillon mexicain de la biennale.

Ainsi, rendre présente la violence en l'exposant pour mieux la dénoncer ne suffit pas. La contemplation de l'œuvre ne génère pas forcément de réaction, or la démarche de Teresa Margolles est de rappeler le caractère insoutenable de cette violence. Dès lors, pour réagir à la violence, il faut la (res)sentir. C'est pourquoi, Teresa Margolles implique

autant son spectateur dans ses créations, par là s'explique le malaise que l'on ressent dans ses expositions. Le visiteur est, en effet, intégré au processus de création de l'œuvre exposée. Si c'est évident lors de la Biennale de Venise, c'est également le cas dans ses autres œuvres. Ainsi, dans *Mesa y dos Bancos*, les visiteurs de l'exposition étaient invités et à s'asseoir et à manger sur des blocs de béton, constitués de ciment et de graisse humaine prises sur les corps tués de façon violente. Nombre des bancs de Teresa Margolles sont ainsi conçus. De même, dans *En el Aire*, les bulles proviennent du liquide servant à laver les morts de la morgue. Dans *Vaporización*, cette même eau est vaporisée sur les visiteurs. Or, même si elle est désinfectée, elle porte des résidus d'histoires et de corps humains. Et c'est cette mise en contact de la mort avec le corps vivant du spectateur qui suscite un geste de recul et/ou un sentiment d'effroi. L'artiste ne crée pas un contact direct avec la violence mais avec la mort qu'elle génère, par un élément organique qui a lui-même été en contact immédiat avec la mort : le liquide, le sang, etc.

À la différence du plasticien Christian Boltanski qui, dans *Personnes* (2010)¹⁴, crée lui aussi une sensation de malaise en faisant marcher son spectateur entre les milliers de vêtements disposés en carrés sur le sol, « des carrés de cimetière »¹⁵, pour évoquer la présence/absence de morts en général et ceux des camps de concentration en particulier, Teresa Margolles nous oblige, elle, à toucher et à sentir des éléments mis en contact avec la mort. Elle crée ainsi une chaîne de contacts par éléments interposés et métonymiques du mort, qui engendre une promiscuité entre la mort et la vie, entre le cadavre et le visiteur. L'esthétique relationnelle ainsi instaurée nous fait côtoyer la mort, nous mettant dans la situation de ceux qui vivent la violence au quotidien et qui ne cessent de frôler la mort. Il y a dans son travail une véritable esthétique relationnelle du contact et de l'effleurement visant à créer un malaise : il faut faire toucher la mort au spectateur pour susciter un sentiment de réaction à sa violence.

Les dernières œuvres de Margolles depuis la biennale reprennent en substance le vocabulaire plastique de l'artiste mais il est utilisé de manière plus symbolique. Ainsi dans *Irrigación* (2010), dont le principe repose sur celui de *Vaporización*, une vidéo

14 Cette manière d'évoquer la mort en général et la mort lors la Shoah par le vêtement métonymique du corps est déjà présente dans des œuvres antérieures, notamment dans *Réserve du Musée des Enfants I et II* (1989). Collection permanente du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Les vêtements employés sont des vêtements contemporains.

15 Christian Boltanski à propos de son exposition au Grand Palais : « Monumenta 2010, Christian Boltanski ».

filme la route suivie par un camion citerne entre le Mexique et les États-Unis. L'eau qu'il pulvérise est toujours celle ayant servi à laver des corps assassinés mais ce sont cette fois ceux de migrants tués lorsqu'ils essayaient de franchir la frontière. Dans *Promesa* (2012), installation réalisée *in situ* pour le MUAC¹⁶, Margolles fait démanteler une maison de Ciudad Juárez abandonnée par ses habitants. Ce type de logement social est construit dans le désert près des *maquiladoras*, qui ont attiré tant de Mexicains depuis les années 60, dans l'espoir de trouver un travail mieux payé et des conditions de vie meilleures. Or, les vagues de violence déferlant sur les villes frontalières, dont le féminicide de Ciudad Juárez, obligent la plupart des habitants à quitter leurs maisons et à retourner d'où ils venaient. À l'inverse du chemin pris par les migrants mais en empruntant celui suivi par ceux qui doivent revenir à leur misère, l'artiste fait transporter la maison dans la ville de Mexico et la fait réduire en poussière avec une extrême délicatesse, à l'inverse de la violence de l'abandon et de la destruction systématique des maisons restées sur place. Dans la salle 9 du musée, des volontaires entassent les restes de la maison réduits à l'état de matériaux bruts une heure par jour, cinq jours par semaine pendant six mois. La maison ainsi déplacée occupe à terme les 792 m² de la salle d'exposition. Comme dans *Irrigación*, l'action des volontaires est documentée par des vidéos.

Comme pour ses autres œuvres, l'espace d'exposition sert à montrer une réalité qui passe inaperçue dans son espace d'origine. En isolant cette maison et en la réduisant à son matériau premier, l'artiste nous désigne l'abandon d'une région qui n'a pas tenu ses promesses économiques. Par l'absence de maison, elle nous parle encore de manière métonymique de ceux qui l'ont quittée, tout comme l'eau de *Irrigación* évoque les corps des migrants. Cependant, l'on remarque que cette dernière installation s'éloigne de la violence crue des œuvres précédentes pour s'attacher à une violence plus symbolique, celle de l'impossible enracinement rappelant la condition de nomade à laquelle est condamné le migrant, dont les déplacements sont régis par des motifs économiques. Symbolique et poétique, la maison évoque et convoque des absents, pas forcément des morts cette fois. Même si elle signale les violences qui sévissent dans ces villes frontalières, puisque l'on doit abandonner travail et demeure, elle n'est plus

16 Musée Universitaire d'Art Contemporain : musée d'Art Contemporain de l'UNAM ouvert en novembre 2008 à Mexico.

métonymique de la violence par le sang.

Cette absence de violence crue, si caractéristique du travail de Margolles, expliquerait-elle la présence étonnante de journaux à sensation mis à la disposition du spectateur dans la salle d'exposition ou dans le centre de documentation du musée ? L'artiste a collecté de 2009 à 2012 des quotidiens du Nord du pays : « El Norte », « El Diarrio », « El Mexicano » y « PM », qui illustrent la violence dans une surenchère photographique. Comment expliquer cette soudaine intrusion du visuel dans son œuvre, *a fortiori* d'un visuel extérieur ? Cette intrusion va de pair avec une distance entre l'œuvre et le spectateur qui va *a contrario* de l'esthétique du malaise tissée jusqu'alors par l'artiste avec le public. Est-ce parce que ses dernières œuvres sont trop symboliques et pas assez métonymiques d'une mort sanglante que l'artiste se sent obligée de nous donner celle-ci à voir de manière excessivement visuelle, en recourant à des photographies d'une presse à scandale ? S'agit-il de contrebalancer le symbolique par la photographie ? De créer un équilibre entre l'objet symbolique et la réalité de l'image ? Le ready-made est encore utilisé par l'artiste sous la forme du journal, mais elle recourt cette fois à un élément qui fait de la violence un objet sensationnel, comme si la présence du sang était pour elle la seule manière de représenter esthétiquement la violence. Ce qui ne serait guère étonnant, si l'on considère que le sang hante son œuvre. Pourrait-on percevoir dans cette intrusion du réel un cri d'impuissance face à une violence qui ne cesse de croître et qui ne lui laisse d'autre choix que de la donner à voir telle qu'elle se présente dans la réalité ? Serait-ce là un geste de rage, par lequel elle nous jette des preuves à la vue ? Pour autant, elle continue à créer et nous donne en réalité à voir les différentes manières d'aborder la violence sur le plan visuel : l'une quotidienne, l'image de presse, qui ne permet pas de regard critique et submerge son lecteur dans ses filets de sang ; l'autre, la sienne, l'artistique, épurée et symbolique qui nous oblige à la considérer. Mais trop symbolique, la violence devient une abstraction. Or, pour une artiste qui travaille à partir des cadavres, la mort est d'abord un corps, quelque chose qui nous parle encore par delà la vie, et la violence qui a provoqué cette mort doit être bien tangible par le sang qui coule. Dès lors, les images de presse, par leurs photos macabres et sanglantes, sont nécessaires pour rendre sa violence crue à une œuvre qui pourrait paraître trop abstraite. Il n'y aurait alors pour l'artiste d'esthétique de la violence que dans une œuvre qui saigne.

En conclusion, nous remarquerons que l'un des paradoxes de l'œuvre de Teresa Margolles est de présenter la violence sans la représenter. Il n'est pas utile pour dénoncer la violence de la donner à voir, semble nous dire l'artiste. La presse à scandale s'en charge très bien et ce n'est pas la surenchère photographique qui fait réagir le spectateur, au contraire une esthétique visuelle dramatisée de la violence ne fait que la banaliser. La répétition de l'image annihile la force de celle-ci et sa multiplication minimise la violence présentée, pire elle la rend commune. À force de l'avoir sous les yeux, on finit par ne plus la voir tant elle devient normale. C'est ce que l'artiste a très bien compris et sa démarche privilégie l'objet isolé, qui doit être nécessairement exposé pour être vu, et son dépouillement. Dès lors, la violence de son œuvre réside dans le matériau utilisé puisqu'il rappelle qu'il a été mis en contact avec la mort par homicide. C'est le matériau même du corps assassiné ainsi révélé qui fait frissonner le spectateur et lui fait saisir la violence dénoncée, non pas sa vue. C'est pourquoi, l'artiste viole un tabou de manière exceptionnelle en mettant le spectateur en contact avec la mort. Même si ce contact est discret, à peine un frôlement, il est nécessaire afin de le toucher au sens propre et au sens figuré du terme. La violence n'est pas donnée à voir pour le faire réagir – il est trop habitué à la multiplication des images violentes – elle est donnée à toucher et par là même à la ressentir dans sa propre chair. C'est par les sens que l'artiste crée le malaise chez le spectateur car elle reproduit la situation que vivent ceux qui sont pris au rets de la violence, à savoir qu'elle lui fait côtoyer, grâce à un matériau brut métonymique de la mort violente. C'est ce contact qui le choque plus que sa figuration car c'est tout son corps qui est impliqué et pénétré par la présence de la mort. Teresa Margolles semble alors nous rappeler qu'elle est toujours là, à rôder autour de nous.

Bibliographie

- Bourriaud Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Paris : Les Presses du Réel, Paris, 1998, 128 p.
- Duve de Thierry, *Résonnances du readymade, Duchamp entre avant-garde et traditions*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 301 p
- Galinier Jacques, « Penser avec les dents - Aux sources de la spiritualité en Mésoamérique », *L'Homme*, n°202-203, 2012, pp. 265-289
- Girel Sylvia, « Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ? », *La Voix du regard*, « Images Interdites, Figures Imposées », n° 20, 2007, pp. 57-66
<http://girel.supportscours.free.fr/voix%20du%20regard-margolles.pdf>
- Graulich Michel, « Les Mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des Anciens Mexicains », *Journal de la société des Américanistes*, 1982, n° 68, pp. 49-58.
- Gumpert Lynn, *Christian Boltanski*, Paris : Flammarion, 1992, 189 p
- Gruzinski Serge, *La Guerre des images, de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*, Paris : Fayard, 1990, 389 p
- Medina Cuauhtémoc, *Teresa Margolles, De qué otra cosa podríamos hablar ?* Madrid : RM Editores, 2009, 148 p.
<http://docentes2.uacj.mx/museodigital/investigacion/2009/CatalogoTeresa-Final-Espanol.pdf>
- « Narcochic Narcochoc », Sète, Musée International des Arts Modestes, Catalogue d'exposition, 2004, 72 p
<http://docentes2.uacj.mx/museodigital/investigacion/2009/CatalogoTeresa-Final-Espanol.pdf>
- Kittelmann Udo, Görner Klaus, *Teresa Margolles. Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Abril 2004, ex. cat.
- Okon Yoshua y Dorfsman, *La Panaderia, 1994-2002*, México : Editorial Turner de México, 2005
- Paz Octavio, *Le Labyrinthe de la solitude*, 1950 première édition en espagnol, traduit et publié en français en 1959, Paris, Gallimard, 1972, 254 p.
- « Teresa Margolles », catalogue de la galerie LABOR, Mexico : non daté et non paginé
<http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2011/07/Carpeta-Teresa-Margolles.pdf>

Photographies :

Photo 1. Teresa Margolles, *Flag*, 2009.

Photo 2 : Teresa Margolles, *En el Aire*, 2003.

Photo 3 : Teresa Margolles, *Puerta baleada*, 2009.

Photo 4 : Teresa Margolles, *What Else Could We Talk About ? Cleaning*, 2009.

Crédit photographique : courtoisie de la galerie LABOR. Mexico.