

Que celles et ceux qui vivent encore fassent un pas vers la mort

Sauvan Launay

Diplômé d'une licence en arts plastiques au sein de l'université de Strasbourg, Sauvan Launay achève un master « Écritures critiques et curatoriales de l'art et des cultures visuelles » dans la même université. Ses recherches portent sur les installations immersives mobilisant la brume, en tant qu'elles se distinguent des dispositifs spectaculaires fondés sur l'hyper-stimulation pour proposer des expériences esthétiques alternatives.

Mots-clés : pleurabilité, féminicide, vulnérabilité, considération, violence systémique

À travers l'analyse de *Pesquisas* (2016) et *Vaporización* (2002) – deux installations de l'artiste mexicaine Teresa Margolles – Sauvan Launay explore la matérialité du deuil, les affects qu'il suscite et les conditions politiques de sa reconnaissance. Dans la première œuvre, la répétition d'affiches de femmes disparues rend visible une violence systémique. La seconde immerge le public dans une brume faite d'eau recueillie du lavage des défunt-es dans une morgue mexicaine. La proximité entre vie et mort fait naître des affects ambigus et transforme l'espace d'exposition en lieu de mémoire.

Il s'agit d'étudier la manière dont la confrontation entre souvenir et oubli, vulnérabilité et indifférence déplace le deuil de la passivité vers l'action.

Sommes-nous devenus insensibles face à la mort ? A-t-elle cessé d'être cette force occulte dont l'ombre de la faux plane sur chacun-e de nous ? Pour certain-es, cette ombre ternit le quotidien, tandis que pour d'autres, elle ne se profile que brièvement lors des enterrements. En Occident, l'anthropocène a retiré la mort du champ de l'expérience commune. La médicalisation a fait d'elle un processus clinique, une donnée empirique sous contrôle,

tandis que la sécularisation l'a vidée de sa dimension rituelle et symbolique. Si la mort est ainsi devenue un événement parmi d'autres, cette mise à distance s'est accompagnée d'une forme d'anesthésie affective, une difficulté à être touché-e, à s'émouvoir et à éprouver pleinement les événements, tant ils sont neutralisés par les cadres institutionnels et médiatiques.

Nos sociétés sont structurées par des normes politiquement induites qui nous mènent à envisager nos semblables comme étant, ou non, de la même humanité que la nôtre, et donc, comme dignes d'être pleuré-es. Ces conditions font que certaines populations, privées de réseaux de soutien ou de reconnaissance, se trouvent exposées de façon différentielle à la violence et à la mort. En mettant en lumière ces cadres normatifs, Judith Butler souligne combien ils sont des biais qui conditionnent notre rapport à la mort et sa capacité à nous affecter, ou non. Mais il ne suffit pas de voir la souffrance, encore faut-il interroger les structures qui décident de sa reconnaissance, puisque, Butler l'écrit, « certains humains prennent leur humanité pour acquise, tandis que d'autres luttent pour y avoir accès¹ ». Reconnaître la mort de l'autre est alors un acte éthique, une manière de lui rendre son poids d'humanité, de réaffirmer sa présence dans le champ du sensible.

C'est dans cette zone de (re)sensibilisation que s'inscrit le travail de l'artiste mexicaine Teresa Margolles, sur lequel je vais me pencher dans cet article.

Née en 1963, elle grandit à Culiacán, une ville ravagée par la criminalité. Si la mort était déjà omniprésente dans sa vie, l'artiste la côtoie dans toute la brutalité dont elle peut témoigner lorsqu'elle est employée dans une morgue. Son expérience dans le milieu funéraire marque durablement son approche artistique et, en 1990, elle cofonde le collectif SEMEFO (*Servicio Médico Forense*), qui se fait connaître par des installations controversées et des performances théâtrales dans lesquelles le public assiste à des scènes « inspirées d'anciens rites païens et impliquant parfois le bondage, le sado-masochisme et l'utilisation d'éléments corporels tels que les orifices, les

1. Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010, p. 77.

membres, les fluides corporels, la terre, le sang et les parties d'animaux² ». Cette radicalité a entraîné des réactions institutionnelles, compromettant, par exemple, la participation du collectif à la Biennale de Venise en 2009 – l'invitation ayant été contestée par le gouvernement mexicain.

Les premières recherches plastiques de Margolles au sein de ce collectif se présentent donc de façon violente et morbide³. Progressivement, l'artiste s'éloigne de cette frontalité pour des dispositifs plus implicites, préférant ainsi confier à la puissance évocatrice des matériaux et des formes le soin d'activer l'imaginaire. À mon sens, cette « puissance évocatrice » constitue le moteur d'une implication affective et éthique chez les spectateur·ices. En traversant leurs corps et en troublant leurs esprits, elle les place en position de vulnérabilité au sein de l'espace d'exposition, dans lequel le public détient initialement l'ascendant (maîtrise des distances, de la circulation, du regard, etc.), et transforme alors le lieu en un milieu actif : un espace dynamique d'interactions où les corps, les affects et les matières se modifient mutuellement.

Cette manifestation est particulièrement évidente dans les installations *Vaporización* (2002) et *Pesquisas* (2016) qui font du deuil, non pas la clôture de la mort, mais l'ouverture vers celle-ci – une manière de permettre la relation avec les disparu·es et de fissurer les cadres qui nous en ont maintenu indifférent·es. Ce travail de réouverture passe par l'émotion suscitée par l'expérience, qui transpose la compassion vers l'empathie et devient agencivité, c'est-à-dire puissance de sentir et de réagir.

Au sein de ces deux œuvres, Teresa Margolles déplace la question du deuil vers celle de l'action : comment pleurer sans se résigner ? Comment transformer la vulnérabilité en puissance d'agir ? Comment l'émotion peut-elle

2. Angel Rafael Vázquez-Concepción, « From Thanatophilia to Necropolitics: On the Work of SEMEFO and Teresa Margolles, 1990–Now », *Cranium Corporation*, 2015. <https://craniumcorporation.org/2015/06/23/from-thanatophilia-to-necropolitics-on-the-work-of-semefo-and-teresa-margolles-1990-now/>.

3. Par exemple : *Teul I, Lavatio Corporis* (1994), sculpture de SEMEFO et *Dermis* (1996), sculptures et installations à La Panadería, par Teresa Margolles et SEMEFO.

être un geste politique ? Comment l'art peut-il faire de la douleur un espace de rencontre plutôt qu'un mur de silence ?

Dans le but de dénouer ces interrogations, cet article vise à analyser la manière dont les dispositifs mis en place dans *Pesquisas* et *Vaporización* engagent le public dans une expérience affective de la perte, et les déplacements qu'une telle expérience peut produire dans l'attention portée au sort d'autrui. Il s'agira, dans un premier temps, d'examiner la façon dont l'absence et la disparition sont matérialisées à partir de ce qui leur subsistent. Les modalités par lesquelles cette perte est éprouvée, vécue et incorporée par les vivant·es seront mises en avant dans un second temps. Pour finir, l'objectif sera de démontrer que le type d'expérience analysé ne s'épuise pas dans la sidération provoquée, mais trouve son intérêt dans la provocation d'un déplacement de l'attention vers une forme d'agentivité.

Faire réapparaître : donner corps à l'absent·e

Le travail de Teresa Margolles est porté par une démarche sociologique assumée dont l'enjeu principal est de dénoncer les violences qui affligent le Mexique dans un contexte de crise généralisée, provoquée et alimentée par l'hégémonie étasunienne. Dans l'escalade de la violence, les premier·es touché·es sont systématiquement les plus démunis·es, et le Mexique ne déroge pas à la règle puisqu'il est classé comme l'un des pays avec le taux le plus élevé de féminicides répertoriés. On y dénombre ainsi près de 30 000 femmes assassinées au cours de la dernière décennie⁴, pour une moyenne de sept femmes tuées chaque jour. Ce fléau trouve une concentration particulièrement manifeste dans la ville de Ciudad Juárez, à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, dans laquelle se cristallise un chaos économique, social et politique. L'implantation massive d'industries nord-américaines dans la ville, le flux migratoire, le passage des routes du narcotrafic, le proxénétisme et les conflits entre les cartels et avec les forces de l'ordre nationales,

4. Anne Vigna, « À Mexico, la dénonciation des féminicides au cœur de la marche du 8 mars », *Le Monde*, 2025. https://www.lemonde.fr/international/article/2025/03/09/la-denonciation-des-feminicides-au-c-ur-de-la-marche-du-8-mars-a-mexico_6577593_3210.html.

font de Ciudad Juárez un territoire particulièrement sujet à la brutalité et à l'exploitation. La ville est ainsi devenue, selon l'expression du journaliste Jean-Christophe Rampal, le « symbole du féminicide⁵ », et, en 2018, on y comptabilisait déjà plus de 600 femmes disparues depuis les années 1990⁶. Les disparitions et assassinats de femmes y sont d'autant plus violents qu'ils s'inscrivent dans un climat d'impunité quasi systématique. Seulement 10 % des cas de féminicide font l'objet d'une condamnation pénale⁷, et la majorité des crimes ne donnent donc lieu ni à une enquête, ni à une reconnaissance institutionnelle. C'est dans ce contexte d'effacement systémique et de violence banalisée que s'inscrit l'installation *Pesquisas*, à travers laquelle Margolles rend perceptible l'attente, l'espoir et la résignation qui accompagnent la disparition.

Pesquisas (voir fig. 1) est présentée pour la première fois en 2017 au musée d'Art contemporain de Montréal à l'occasion de *Mundos*, une exposition rétrospective consacrée à l'artiste. Sur un pan de mur se déploie une série de trente photographies de portraits tirés des avis de recherches de jeunes femmes et de filles disparues à Ciudad Juárez. Elles nous regardent, le sourire aux lèvres, les yeux rieurs, ou le regard fixe et les mâchoires serrées. Et nous les regardons aussi, les mains dans les poches et le nez en l'air. Car elles sont bien plus grandes que nous, elles prennent de la place et nous toisent, tandis que nous les parcourons des yeux. Les leurs ne bougent pas, figés pour l'éternité dans le néant, voilés par le glacié du papier. Qui sont-elles ? Ni noms ni informations auxquelles se raccrocher. Les lambeaux colorés d'affiches rincées par le temps sont aussi prisonniers du reflet, qui, ponctuellement, illumine les prunelles aveuglées par les néons blafards. Les joues sont mouchetées, les teints délavés, les visages incomplets, les vies déchirées. Sous le soleil brûlant de Ciudad Juárez, les portraits se sont

5. Jean-Christophe Rampal, « IV. Ciudad Juárez, symbole du féminicide », in Lydie Bodiou, Frédéric Chauvaud, Ludovic Gaussot, Marie-José Grihom, Laurie Laufer et Beatriz Santos (dir.), *On tue une femme*, Paris, Hermann, 2019, p. 113, <https://doi.org/10.3917/herm.bodio.2019.01.0113>.

6. Emmanuelle Steels, « Ciudad Juárez, capitale des filles disparues », in *Libération*, 2016, https://www.liberation.fr/planete/2016/04/25/ciudad-juarez-capitale-des-filles-disparues_1448584/.

7. Jean-Christophe Rampal, *op. cit.*, p. 122.

certainement déjà tous évaporés ; il ne reste alors que ceux-ci, proprement placardés sur les parois lisses et éclatantes d'un *white cube*⁸.

Teresa Margolles, *Pesquisas*, 2016



Installation, 30 tirages couleur de photographies d'affiches signalant la disparition de femmes, placardées sur les murs de Ciudad Juárez (Mexique) des années 1990 à aujourd'hui. 100x70 cm chacun ; dimensions totales : 301x704,5 cm.

© Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich/Paris.

Dans *Pesquisas* – en français « Enquête » –, le premier mode opératoire employé par Teresa Margolles est la saturation visuelle, mobilisée pour faire apparaître ce qui a été rendu invisible. Avant d'être plastique, cette saturation est d'abord celle d'une situation sociale, devenue insoutenable au regard de l'accumulation des disparitions, des meurtres et de la peur qui s'infuse dans le quotidien des mexicain-es.

Alors que le nombre d'homicides connaît d'importantes variations, notamment à partir de 2008 avec l'intensification de la « guerre contre la drogue », celui des féminicides demeure stable⁹. Cette constance révèle que les violences sexistes et sexuelles envers les femmes relèvent moins d'une crise conjoncturelle que d'un état structurel, normalisé. À cette permanence de la violence s'ajoute celle du déni : comme le souligne Jean-Christophe Rampal, les disparitions de jeunes femmes sont minimisées, attribuées à des fugues ou à des départs volontaires, ce qui permet de clore rapidement

8. Le *white cube* désigne un espace d'exposition rendu le plus neutre et aseptique possible afin d'en limiter l'interférence avec les œuvres qui y sont exposées.

9. Jean-Christophe Rampal, *op. cit.*, p. 125.

les dossiers¹⁰. Les disparitions deviennent indiscernables, chaque disparue en est une parmi toutes les autres, noyées dans le flux continu des classements sans suite, de la corruption et des violences machistes.

Tel que son titre l'indique, *Pesquisas* s'interpose comme l'une des seules enquêtes menées contre ces disparitions, en opérant le retournement d'une saturation entretenue par l'indifférence. Dans l'espace d'exposition, l'accumulation massive des affiches, leur format, leurs couleurs ternies et leur état de délabrement contrastent violemment avec le contexte institutionnel et le cadre épuré de la galerie. Prisonnier du portrait qui l'a figé, chaque visage porte la trace de l'histoire dont il témoigne et des espoirs qu'il a avivés. Mais sa présence en ces murs rappelle que la disparition qu'il évoque, loin d'être close, a toujours cours.

Si la répétition des disparitions a fini par produire un aveuglement, l'accumulation orchestrée par Margolles force l'attention. La saturation est donc ici un outil critique qui transforme l'excès – d'incertitude, d'espoir, de tristesse – en une expérience qui oblige à regarder, à soutenir les regards que l'on a cessé de voir.

Vaporización déplace cette logique de saturation visuelle vers un régime de perception opposé, au sein duquel l'absence ne se dessine pas devant les yeux, mais nous écrase de tout son poids. L'installation est présentée pour la première fois en 2002, dans le cadre de l'exposition *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* au MoMA PSI (New York, États-Unis). Elle nous plonge dans une pièce embuée de vapeur créée à partir de l'eau utilisée dans une morgue mexicaine pour laver les défunt·es.

Lorsque nous entrons dans la pièce, la porte se ferme lourdement et nous pousse vers l'inconnu. Il n'y a plus rien. Rien d'autre que nos phalanges qui rompent vainement l'air et le bout de nos pieds, dont les talons sont encore plaqués à la porte. Autour de nous s'amasse une brume tiède qui se fend sous les mouvements des mains, avant de se reformer aussitôt une fois l'offense passée. L'air est dense, presque lourd et la lumière s'y dissout, émoussée,

10. *Ibid.*, p. 121.

sans contour. La moiteur nous ronge peu à peu, humecte les cils, alourdit les vêtements, bave sur les joues. On tient les lèvres pincées et le nez froncé, pour empêcher quoi – ou qui – que ce soit d’y entrer. Les gouttelettes s’accrochent à nos bras nus, les imprègnent de moiteur.

L’aveuglement induit par la brume provoque une perte de repère, une désorientation qui constitue le cœur du dispositif. La saturation de l’espace par la matière conduit à une saturation du système perceptif et empêche toute appréhension distante ou analytique de l’œuvre. Il ne s’agit plus d’observer ou de contempler un objet avec recul, mais de le traverser, de l’endurer. La brume agit donc ici comme un milieu dans lequel le corps est pris et rendu vulnérable.

Le second mode opératoire qui contribue à donner corps à l’absence est celui de dissolution. Dissoudre, c’est faire disparaître, défaire la forme, la rendre instable. Toutefois, dans le travail de Margolles, la dissolution apparaît comme un geste fondamental pour matérialiser la perte dans la mesure où elle contribue à faire émerger les corps disparus autrement que de façon frontale. Dans le cas de *Vaporización*, les corps sont en effet littéralement dissous dans l’air. Les mort-es ne sont ni visibles ni identifiables, mais leur présence imprègne l’espace d’exposition et, de surcroît, notre propre intériorité lorsqu’ils nous pénètrent par inhalation. La matière reste poreuse et volatile, et cette instabilité empêche toute clôture symbolique du deuil. Le corps vivant incorpore le corps mort ; il intègre une violence qui ne peut se condenser ni en récit ni en image.

Ce choix radical de non-figuration entre en tension directe avec la saturation d’images de brutalité produites et diffusées dans le cadre de la crise au Mexique, notamment par les cartels. Comme le rappelle Chloé Aridjis, la rivalité entre les gangs s’étend jusqu’à la mise en scène du corps : suspendus à des ponts, visages cousus sur des ballons et têtes décapitées exhibées dans l’espace public font ainsi figures des menaces ou de vengeances¹¹. Face

11. Chloé Aridjis, « Mexican Macabre », *Art Review*, 2018, <https://artreview.com/ar-summer-2018-feature-mexican-macabre/>.

à cette inflation d'images sidérantes, Margolles opère un geste contraire en transmutant les preuves matérielles de la violence en « quelque chose d'obsédant et d'éthéré¹² », dépouillé de théâtralité.

Dans *Pesquisas*, l'artiste refuse également l'image spectaculaire pour laisser place à des portraits dans lesquels la douceur des visages sereins, voire souriants, contraste durement avec la douleur qui les poursuit. Là encore, Margolles privilégie la trace plutôt que l'image complète, un choix qui rejoint ce que Patricia Touboul identifie dans les photographies d'Hiromi Tsuchida à Hiroshima¹³ comme une « esthétique du dépouillement ». En ne montrant que des objets – « une robe déchirée, le verre d'une paire de lunettes, une boîte à repas carbonisée » – plutôt que les corps détruits par l'explosion, le photographe ne donne à voir que les « signes du désastre » et prête à ces images la capacité de faire affleurer l'indicible, sans recourir à l'emphase¹⁴. Pour Margolles, la dissolution et la trace fonctionnent de la même façon : elles déplacent le regard vers ce qui résiste à la représentation et font de l'absence, non pas un vide, mais une présence discrète et tenace.

Faire sentir : la force d'agir sur les vivant·es

Dans ces deux installations, l'affect émerge grâce à la position dans laquelle Margolles place les disparu·es. L'artiste ne présente pas les récits de douleurs qui relégueraient les sien·nes à un ailleurs symbolique, mais en maintenant les mort·es dans le même espace que les vivant·es. Ces dernier·es ne peuvent ni se soustraire au geste de l'artiste ni en rester indemnes. C'est dans cette double dynamique – se tenir ensemble dans l'espace et accepter d'être affecté·e – que la perte devient une force agissante, capable de forcer l'attention et de reconfigurer le rapport à l'autre et la position même du·de la spectateur·ice.

12. *Ibid.*

13. Hiromi Tsuchida, *Hiroshima Collection*, 1995.

14. Patricia Touboul, « Ce que l'art fait à la mémoire : le renouvellement éthique de l'appropriation du temps humain », *Nouvelle revue d'esthétique*, 18(2), 2017, p. 107, <https://doi.org/10.3917/nre.018.0103>.

Dans *Vaporización*, le régime de coprésence instauré par Margolles est avant tout physiologique – avant d’être métaphorique. Le public partage littéralement l’espace d’exposition avec les mort-es en respirant l’air chargé de leur trace. Cette porosité sensorielle rappelle qu’un geste aussi primal que la respiration engage le corps dans une relation immédiate et irréductible avec le monde. S’agissant du brouillard – lui-même désigné comme « l’exhalaison de la terre¹⁵ » –, Karin Becker démontre qu’il a souvent été dépeint comme un vecteur d’influence olfactive, suscitant une sensation d’impureté, une inquiétude sans forme qui envahit le corps¹⁶. Cette co-présence peut alors contribuer à engager une forme de devoir de mémoire. Respirer l’air, c’est partager l’histoire de mort-es anonymes, incorporer la violence qui a marqué leur chair. Le corps du·de la spectateur·ice devient ainsi le lieu même où s’inscrit la rencontre avec la perte. Cette porosité rappelle, comme le souligne Giuseppe Crivella en s’appuyant sur Henri Michaux, que les orifices du visage constituent des seuils instables, des zones de passage où le monde nous affecte autant que nous l’affectons¹⁷.

L’expérience de *Vaporización* rejoint ce que Chloé Aridjis observe dans *La liberté du diable* d’Everardo González¹⁸, un film documentaire sur les cartels mexicains dans lequel l’anonymat des personnes filmées est garanti par le port d’une cagoule – bourreaux et victimes partagent ainsi le même visage. En neutralisant les traits distinctifs, il ne s’agit pas de produire une indifférence mais, au contraire, de déplacer l’attention vers une expérience de vulnérabilité commune, qui met à l’épreuve les catégories morales et sociales. Chloé Aridjis souligne que l’effacement de ces frontières, alors qu’il

15. Denis Diderot, Jean d’Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Neufchastel, Samuel Faulche, 1751, p. 444.

16. Karin Becker, « VII. Maupassant et le brouillard comme figure de la dissolution », in Karin Becker et Olivier Leplatre (dir), *La brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, 2014, p. 251, <https://doi.org/10.3917/herm.becke.2014.01.0243>.

17. Giuseppe Crivella, « “D’une brume à une chair, infinis les passages” : Hétéromorphies de la transparence chez Henri Michaux », in Charlotte Beaufort et Bertrand Rougé (dir), *Transparence/Transparaître*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, <https://doi.org/10.4000/books.pur.195696>.

18. Everardo González, *La libertad del diablo* (La liberté du diable), 2017, 74 min, Mexique.

pourrait produire une indistinction, ouvre paradoxalement à une empathie transversale.

Dans le travail de Margolles, l'empathie ne se manifeste donc pas par l'identification, mais par la cohabitation entre mort-es et vivant-es au sein du même milieu, au même instant et sans hiérarchie. Ce régime de coprésence appelle également à une mise à l'épreuve du public, qui doit se « faire violence », notamment pour *Vaporización*. Les installations se présentent alors comme des épreuves affectives, au sens où elles sollicitent le corps jusqu'à ses limites, sans possibilité de retrait. Dans *Pesquisas*, cette dynamique passe par une hypervisibilité qui interdit l'évitement. Regarder devient un geste contraint, presque difficile. Si les féminicides et les disparitions de femmes ont longtemps été banalisés et minimisés, l'installation de Margolles force à y prêter attention. Le face à face avec les portraits provoque un inconfort et, sûrement aussi, une forme de culpabilité dans le fait de les regarder trop, ou pas assez longtemps. Comment agir ? Comment réagir ? Que faire de ces regards ?

À l'inverse, dans *Vaporización*, ces questions ne se posent pas, car la mise à l'épreuve atteint le corps tout entier, et plus seulement le regard. Le public est plongé dans un milieu saturé qui met à mal ses repères perceptifs, et rappelle ce que Karin Becker décrit à propos du brouillard chez Maupassant : un environnement que l'on tente de tenir à distance, « en fermant la bouche pour ne point goûter cette nuée humide et glacée¹⁹ ». L'épreuve consiste donc à accepter cette porosité, à renoncer à la maîtrise du corps et de ses frontières – et, par extension, des frontières qui nous ont maintenues à l'écart de cette considération. Ce basculement rejoint ce que Georges Didi-Huberman identifie comme la spécificité de l'affect, à savoir une force qui touche, trouble et modifie. L'affect suffit là où échoue la volonté de maîtrise, là où le corps est affecté malgré lui²⁰. *Vaporización* met en crise la position confortable du public pour l'exposer à une expérience proche de l'effroi.

19. Karin Becker, *op cit.*, p. 252.

20. Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines et de désirs*, Les Éditions de Minuit, 2023, p. 18.

Cette logique d'épreuve distingue tout de même le travail de Margolles des stratégies de choc visuel telles que celles analysées par Susan Sontag à propos du livre *Krieg dem Kriege!* (Guerre à la guerre !) d'Ernst Friedrich²¹. Cet album rassemble plus de cent quatre-vingts photographies, pour la plupart extraites d'archives militaires et médicales allemandes, dont beaucoup avaient été jugées impubliables par les censeurs des autorités militaires allemandes, du temps de la guerre elle-même²². Si les images en question ont été utilisées pour horrifier les témoins et accabler les bourreaux, Margolles choisit le retrait de l'image explicite. Face à la surenchère iconographique de la violence – qu'elle soit médiatique ou produite par les cartels eux-mêmes –, ses œuvres déplacent l'épreuve du spectaculaire vers celle du sensible. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, le corps est toujours un lieu d'exposition, un espace où le monde a lieu²³. Chez Margolles, cette exposition devient politique : accepter d'être affecté·e, refuser l'anesthésie, reconnaître la violence.

Faire persister : l'affect moteur de changement

La mise à l'épreuve proposée par Margolles dans ces deux installations n'a pas pour but la sidération qui paralyse, mais l'éveil qui révolte. L'affect qui surgit dans l'expérience doit persister, circuler et enclencher la mise en mouvement. Il devient alors force agissante, capable de déplacer notre manière de considérer pleinement le monde et ses habitant·es, d'y faire attention. Butler rappelle en ce sens que la responsabilité envers autrui est indissociable des cadres de reconnaissance qui définissent qui compte, qui est visible, qui mérite notre attention – et par extension, notre deuil²⁴. Faire exister les mort·es, c'est donc élargir le champ de ce à quoi nous nous sentons lié·es, ce par quoi nous nous sentons concerné·es. Dans cette perspective, l'image – et plus largement le dispositif artistique – ne vaut pas

21. Ernst Friedrich (éd.), *Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Berlin, 1924.

22. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 28.

23. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2016, p. 94.

24. Judith Butler, *op. cit.*, p. 40.

seulement comme trace, mais comme ce que Didi-Huberman nomme un « outil de pleurabilité » : un manière d'« offrir » quelque chose aux mort-es, de prolonger leur présence et d'inscrire leur existence dans un contexte partagé²⁵.

Faire persister la perte suppose alors d'accepter qu'elle ne se résorbe pas, et Butler le formule sans détour : « si nous ne sommes pas hantés, il n'y a pas de pertes, il n'y a pas de vies qui aient été perdues²⁶ ». La hantise désigne ici moins une peur que la persistance du passé, la manière dont ce qui a disparu continue d'agir. Mais cette persistance peut aussi se manifester par des moments de saisissement. Susan Sontag cite ainsi le film *J'accuse* d'Abel Gance : « Une chose peut vous arrêter : c'est l'épouvante. Remplissez-vous de cette horreur !²⁷ ».

La hantise serait donc ce qui maintient un lien actif entre les vivant-es et les mort-es, et c'est une des modalités qui se manifeste dans les installations de Margolles. Dans *Vaporización*, le maintien de lien s'opère de manière viscérale : la perte pénètre le corps des visiteur·euses par le souffle, s'infiltré dans la respiration. Cette persistance physiologique s'accompagne d'une hantise psychique, dans la mesure où l'idée d'avoir inhalé les traces d'un corps assassiné produit un malaise qui ne s'éteint pas à la sortie de l'exposition. La rencontre avec les mort-es s'inscrit dans le corps, qui devient dès lors le lieu où iels continuent de circuler.

À l'inverse, dans *Pesquisas*, le lien se maintient par le regard et l'image. « Les morts nous regardent » écrit Didi-Huberman, bien qu'ils n'aient « plus d'yeux pour voir²⁸ » ; ils – et dans ce cas elles – nous parlent sans paroles, à travers les images qui continuent d'en porter la trace. En ce sens, la photographie serait le médium privilégié de la survivance, d'une « possible prochaine fois²⁹ ». Si quitter l'installation implique nécessairement un geste de

25. Georges Didi-Huberman, « Parler, par les yeux, avec les morts », *Sensibilités*, 8(2), 2020, p. 93, <https://doi.org/10.3917/sensi.008.0090>.

26. Judith Butler, *op. cit.*, p. 97.

27. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 31.

28. Georges Didi-Huberman, « Parler, par les yeux, avec les morts », *op. cit.* p. 90.

29. *Ibid.*, p. 93.

rupture, ce dernier est chargé d'affect, de culpabilité par exemple. La rencontre a eu lieu, et elle ne peut plus être oubliée.

En maintenant les disparues dans le champ du sensible, Margolles propose une relation inachevée, en devenir, qui persiste dans l'esprit des présentes – car il ne s'agit pas de se libérer des morts, mais de constituer avec eux³⁰. Accepter de prêter attention à la perte implique de se laisser affecter, de consentir à une forme de trouble, dans la mesure où être sensible c'est se laisser toucher ou laisser venir à soi. Dans *Vaporización*, il faut accepter l'idée d'une contamination, par la peur et le dégoût que suscite l'incorporation symbolique de la mort. Dans *Pesquisas*, détourner le regard charge le-a visiteur-euse d'une responsabilité – l'hypervisibilité des visages rend toute esquive signifiante, presque coupable. Cette mise à l'épreuve est d'autant plus cruciale qu'elle s'inscrit dans un contexte de crise de la sensibilité, – tel que l'analysent Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual –, un appauvrissement de ce que nous sommes capable de percevoir, de ressentir et de relier au vivant³¹. À rebours de cette anesthésie, Margolles propose des œuvres qui ralentissent l'expérience en forçant l'attention. Elles rejoignent ainsi l'idée formulée par Yves Citton selon laquelle l'« expérience se compose de ce à quoi j'accepte de me rendre attentif³² ». Prêter attention devient alors un choix éthique et politique.

Toutefois – et Chloé Aridjis le soulève également –, les installations de Margolles sont « à la fois transcendantes et perverses³³ », cette tension étant particulièrement sensible dans *Pesquisas*. Le déplacement des existences marginalisées vers les espaces institutionnels de l'art leur offre indéniablement une visibilité inédite, tout en les soumettant aux cadres normés, distancés et mercantiles du marché. Cet éventuel affaiblissement du propos initial n'invalide cependant pas totalement le dispositif ; il en révèle au

30. *Ibid.*, p. 97.

31. Estelle Zhong Mengual, Baptiste Morizot, « L'illisibilité du paysage : Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle revue d'esthétique*, 22(2), 2018, p. 87, <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>.

32. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Le Seuil, 2014, p. 245.

33. Chloé Aridjis, *op. cit.*

contraire les limites et les enjeux. *Pesquisas* met en lumière une difficulté centrale de toute politique de la visibilité – comment faire surgir l’horreur sans la spectaculariser, comment rendre justice sans esthétiser la violence ? Même lorsque l’œuvre semble « tomber à plat », elle continue de produire un effet critique en exposant les conditions mêmes de sa réception. Elle rappelle qu’être attentif·ve n’est jamais un acquis, mais un effort constant perpétuellement menacé par notre propre confort et par les cadres dans lesquels les informations circulent et nous parviennent.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l’attention*, Paris, Le Seuil, 2014.

DIDEROT Denis, D’ALEMBERT Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1751.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Brouillards de peines et de désirs*. Paris, Minuit, 2023, p. 52.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2016.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2013.

Articles

ARIDJIS Chloé, « Mexican Macabre », *Art Review*, 2018.

BECKER Karin, « VII. Maupassant et le brouillard comme figure de la dissolution », in BECKER Karin et LEPLATRE Olivier (dir), *La brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, 2014, p. 251, <https://doi.org/10.3917/herm.becke.2014.01.0243>.

CRIVELLA Giuseppe, « “D’une brume à une chair, infinis les passages” : Hétéromorphies de la transparence chez Henri Michaux », in BEAUFORT Charlotte, ROUGÉ Bertrand (dir), *Transparence/Transparaître*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, <https://doi.org/10.4000/books.pur.195696>.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Parler, par les yeux, avec les morts », *Sensibilités*, 8(2), 2020, <https://doi.org/10.3917/sensi.008.0090>.

MORIZOT Baptiste, ZHONG MENGUAL Estelle, « L’illisibilité du paysage : enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle revue d’esthétique*, 22(2), 2018, <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>.

- RAMPAL Jean-Christophe, « IV. Ciudad Juárez, symbole du féminicide », in BODIOU Lydie, CHAUVAUD Frédéric, GAUSSOT Ludovic, GRIHOM Marie-José, LAUFER Laurie et SANTOS Beatriz (dir.), *On tue une femme*, Paris, Hermann, 2019, p. 114, <https://doi.org/10.3917/herm.bodio.2019.01.0113>.
- STEELS Emmanuelle, « Ciudad Juárez, capitale des filles disparues », *Libération*, 2016, https://www.liberation.fr/planete/2016/04/25/ciudad-juarez-capitale-des-filles-disparues_1448584/.
- TOUBOUL Patricia, « Ce que l'art fait à la mémoire : le renouvellement éthique de l'appropriation du temps humain », *Nouvelle revue d'esthétique*, 18(2), 2017, <https://doi.org/10.3917/nre.018.0103>.
- VASQUEZ-CONCEPCION Angel Rafael, « From Thanatophilia to Necropolitics: On the Work of SEMEFO and Teresa Margolles, 1990–Now », *Cranium Corporation*, 2015.
- VIGNA Anne, « À Mexico, la dénonciation des féminicides au cœur de la marche du 8 mars », *Le Monde*, 2025, https://www.lemonde.fr/international/article/2025/03/09/la-denonciation-des-feminicides-au-c-ur-de-la-marche-du-8-mars-a-mexico_6577593_3210.html.