



HAL
open science

L'esthétique forensique dans la dénonciation des violences migratoires

Camila Melo Felgueres

► **To cite this version:**

Camila Melo Felgueres. L'esthétique forensique dans la dénonciation des violences migratoires. Images et récits de l'exil et des exodes en Amérique latine au XXI^e siècle, *Orbis Tertius*, 2022, 978-2-36783-196-1. hal-04601662

HAL Id: hal-04601662

<https://hal.science/hal-04601662>

Submitted on 5 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

L'ESTHÉTIQUE FORENSIQUE DANS LA
DÉNONCIATION DES VIOLENCES MIGRATOIRES

Camila MELO FELGUERES
Cergy Paris Université

Si les origines de la médecine légale datent de la fin du XIX^e siècle, marquant l'apparition de nouvelles techniques d'analyse des corps morts ainsi que l'invention de la « scène de crime »¹, l'on assiste dans les années 1980 à ce que Jean-Marc Dreyfus et Elisabeth Ansett ont appelé le « *forensic turn* » dans le contexte des réclamations de la part d'un secteur de la population argentine pour connaître le sort des « disparus » pendant la dictature argentine. L'intervention de médecins-légistes agissant de façon indépendante des gouvernements locaux a permis, grâce aux avancées technologiques des laboratoires scientifiques, d'analyser et identifier des restes humains trouvés afin de les restituer à leurs proches. Ainsi, comme le souligne Jean-Marc Dreyfus : « Les techniques de médecine légale influencent donc grandement à la fois les processus de justice transitionnelle après un conflit mais aussi les rituels de deuil, dont elles sont partie prenante »². La médecine-légale a donc permis, lors d'épisodes violents, de rétablir un récit s'appuyant sur une matérialité concrète et une objectivité scientifique. Elle a également permis la commémoration des défunts par les populations survivantes.

Les pratiques médico-légales ont influencé la façon de donner sens aux épisodes violents et à la mort, au point qu'elles se sont étendues hors du champ strictement scientifique pour s'immiscer dans d'autres disciplines. Nous reprenons ici le terme « d'esthétique forensique », utilisé pour la première fois hors du champ médico-légal par Eyal Weizman fondateur de l'agence *Forensic Architecture* (2010)³. Nous

-
1. CAROL, Anne, DREYFUS, Jean-Marc, « Médecine légale, morts de masse et *forensic turn* », *Histoire, médecine et santé* [En ligne], 16 | hiver 2019, mis en ligne le 24 décembre 2020, consulté le 15 juillet 2021. URL : <<http://journals.openedition.org/hms/2731>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/hms.2731>>.
 2. *Ibid.*
 3. Voir <<https://forensic-architecture.org/about/agency>> : « Forensic Architecture (FA) est une agence de recherche basée à Goldsmiths, Université de Londres, qui enquête sur les violations des droits humains, y compris les violences commises par les États, les forces de police, les militaires et les entreprises. »

entendons par là un champ de pratiques esthétiques où l'utilisation d'objets extraits des enquêtes sur le terrain fait partie du processus d'élaboration des œuvres et viennent compléter les témoignages et compilation d'archives recueillis par rapport à un crime donné.

Cette volonté d'intégrer des « preuves » dans les œuvres s'inscrit dans une recherche plus large de vérité et de justice, devenant une pratique à la fois sociale et esthétique. Rappelons qu'il existe, en droit constitutionnel international, un « droit à la vérité » dont l'existence officielle date des années 1990, et qui a été créé *ad hoc* afin de répondre à la demande des populations latino-américaines face à des crimes d'État, et plus précisément par rapport au cas argentin déjà évoqué⁴. En pratique, ce droit est cependant souvent nié dans la plupart des pays d'Amérique latine, ce qui constitue un abus à partir duquel l'esthétique forensique, dans ses représentations artistiques, cherchera à élaborer des significations pour contrer l'impunité, l'indifférence et l'oubli programmé de certains récits d'évènements violents, et qu'Ileana Diéguez appelle des « dettes de la justice »⁵. De sorte que, face à une situation urgente de transparence et contre l'inaction des autorités publiques, des artistes ont commencé à récolter des archives, des témoignages ou des pièces à conviction pour rendre non seulement visibles, mais aussi *présentes*, de façon tangible, les traces d'une réalité méconnue, ou plutôt, sciemment ignorée.

Ainsi, selon Rubén Darío Yopez Muñoz, les artistes employant une esthétique forensique « han pretendido hacer más sobre las distintas violencias que han aquejado al país que simplemente representarlas:

4. Le droit à la vérité a été créé dans le cadre des procès liés à la dictature en Argentine, pour obtenir des informations sur le sort des disparus, à une époque où les généraux et les militaires étaient toujours protégés par les lois d'amnistie. Aujourd'hui ce « droit à la vérité » est déjà inscrit à la Commission des droits de l'homme des Nations Unies ainsi qu'à la Commission interaméricaine des droits de l'homme et il suppose :

1) l'obligation de l'État d'enquêter et de poursuivre les auteurs de violations graves des droits humains

2) Droit des proches des personnes disparues de connaître le sort des victimes.

Cf. GARIBIAN, Sévane, « Derecho a la verdad. El caso argentino », in: *Justicia de transición : el caso de España*, 51, Institut Català Internacional per la Pau, 2012, <<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23325>>.

5. Cf. DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba, éditions DocumentA/ Escénicas, 2013.

han pretendido intervenir en los contextos de violencia »⁶. Leur pratique, tout en se situant sur le champ de l'esthétique, devient par là même une démarche citoyenne qui s'implique dans le devenir local des communautés et affiche au grand jour une matérialité que les communautés peuvent ensuite réinvestir dans le champ judiciaire. Nous verrons dans cet article comment peut s'appliquer l'esthétique forensique aux cas des violences migratoires en Amérique latine.

L'Amérique latine, fait peu connu, est l'une des principales zones de crise migratoire, selon le Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés. Delphine Prunier, spécialiste des mobilités en Amérique centrale, divise les raisons des exodes en trois volets : la violence des gangs, qui comprend à la fois les massacres, menaces de mort et embrigadement forcé, les violences politiques des régimes autoritaires et la violence structurelle « économique, productive, capitaliste et patriarcale », toutes aggravées par le contexte actuel de pandémie sanitaire de SARS-CoV-2⁷. L'on peut remonter les causes de ces migrations forcées aux violences, guerres et dictatures qui se sont succédées à un rythme effréné dans la deuxième moitié du XX^e siècle, laissant comme séquelle des inégalités sociales ainsi qu'une profonde crise identitaire qui se manifeste par une méfiance des citoyens envers leurs gouvernements.

Les migrations et exils qui nous intéressent ici sont donc motivés par un impératif de survie, que celui-ci soit économique, alimentaire ou lié à la fuite d'un territoire en guerre interne. Tandis que ce phénomène peut être analysé d'un point de vue politique ou social, il nous intéresse ici de comprendre le phénomène migratoire en tant qu'expérience vécue par les migrants. D'un arrachement de la terre natale à la traversée de territoires souvent hostiles, comment rendre compte des séquelles laissées par l'abandon, les souvenirs et la peur vécue au quotidien ? Lorsque l'on perd sa terre et sa communauté d'origine et que l'on se trouve, malgré la diversité des origines, des situations, des intérêts, assimilé à une *communauté* d'exilés, où les

-
6. YEPES MUÑOZ, Rubén Darío, « Post-representación: estéticas de la violencia en el arte colombiano contemporáneo », *Estesis*, vol. 6, n°6, 2019, p. 68.
 7. Cf. PRUNIER, Delphine, « Une épidémie d'inégalités et de violences en Amérique centrale », 22 février 2021, COVIDAM, Institut des Amériques. URL consulté le 23 juin 2021 : <<https://covidam.institutdesameriques.fr/une-epidemie-dinegalites-et-de-violences-en-amerique-centrale/>>.

mémoires et les vécus sont souvent dilués, ne se perd-on pas un peu soi-même ? Comment donner forme à une expérience douloureuse construite à partir d'un déplacement, et donc de ce qui est par essence mouvement ?

Ileana Diéguez nous rappelle que si l'art contemporain a inauguré le XX^e siècle en introduisant un « morceau de réel » dans le musée, avec le célèbre urinoir de Duchamp (1917), ce réel se manifeste de plus en plus comme un « réel traumatique » selon Hal Foster⁸. Ainsi, pour l'historienne de l'art, les matières employées par les artistes, lorsqu'elles sont directement issues d'expériences du réel, tendent à s'éloigner de la mimésis pour s'exposer dans la crudité d'une matière « exposée non pas pour sa texture, mais spécifiquement pour sa mémoire, pour sa charge expérientielle qui la différencie des autres matériaux »⁹. Cette matière chargée de « mémoire » est celle des individus et populations ayant vécu un épisode traumatique dont les conséquences sont souvent minimisées, manipulées voire niées par les autorités. Les questions pour les artistes travaillant avec cette « charge expérientielle » comme matériau premier sont donc les suivantes : comment rétablir un discours qui puisse rendre compte d'une autre interprétation que celle du discours officiel ? Quel espace reste-t-il pour les contre-mémoires de ceux que l'on a appelé les « subalternes »¹⁰ et dont les récits viennent défier le récit national véhiculé par les instances publiques et relayé par les médias ? Lorsqu'on se voit nier les droits les plus élémentaires de dignité humaine, a-t-on encore *droit à la vérité* ?

Face à ce type de situations, certains artistes vont chercher le moyen d'accompagner, écouter et rendre compte du témoignage de ces populations. L'art devient en ce sens une plateforme où la douleur

8. Cf. DIÉGUEZ, Ileana, *op. cit.*, p. 248

9. *Ibid.* p. 248. (C'est nous qui traduisons)

10. Aujourd'hui, les « subaltern studies » conforment un champ de recherche universitaire anglo-saxon faisant partie des études postcoloniales. Le terme a été utilisé par Antonio Gramsci dans les années 1930 pour désigner des groupes sociaux soumis à la hégémonie de classes dominantes. Une idée généralisée par l'autrice Gayatri Chakravorty Spivak est l'énoncé selon lequel « Les subalternes ne peuvent pas parler », qu'elle interroge dans son essai. Cf. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, éd. Amsterdam, Paris, 2009.

individuelle peut se transformer en expérience collective qui peut, jusqu'à un certain point, permettre une réparation symbolique de certains abus. L'esthétique forensique, en ce sens, se caractérise par une double nature, qui est d'un côté un positionnement éthique par rapport aux situations violentes subies par les populations, et, d'autre part, esthétique, en partant des matériaux issus de l'expérience violente, ici migratoire. Les artistes font ainsi le lien entre les violences qui se manifestent sous forme visible et directe à travers des disparitions forcées, des féminicides, du trafic humain et autres violences (ce que Žižek appellera « la violence subjective¹¹), et celles qui relèvent d'une « violence systémique », invisible, plus insidieuse et due à la complaisance criminelle de l'État.

Libia Posada (Colombie) et Teresa Margolles (Mexique) sont deux artistes qui, afin d'analyser les conséquences de migrations internes en Amérique latine, emploient une esthétique forensique en incorporant des éléments du réel qui peuvent être considérés comme des preuves à conviction dans leur travail de mémoire. Outre une analyse méthodologique de leurs pratiques, nous nous pencherons sur l'engagement et les questions éthiques que soulèvent leur travail dans des contextes violents.

TERRITOIRES ET TRAJECTOIRES DE L'EXIL

Une des caractéristiques fondamentales de l'esthétique forensique est l'utilisation directe d'éléments issus des situations réelles de violence, et non uniquement représentées ou évoquées à travers des métaphores. Ces éléments vont servir ici aux artistes à mener une véritable investigation spatiale afin de reconstituer des géographies de la violence.

Dans « Signos cardinales, cuadernos de geografía », installation photographique datant de 2010, Libia Posada s'intéresse aux voyages forcés de différentes femmes colombiennes expropriées et forcées à l'exil en raison du conflit armé, de violences de classes et de genre, mais surtout d'un système politique qui ne les prend pas en compte. En effet, avec 8 millions de déplacés internes, la Colombie détient le record mondial des déplacés forcés et ce malgré un pacte de paix

11. ŽIŽEK Slajov, *Violence. Six réflexions transversales*, trad. Nathalie Peronny, éd. Au diable Vauvert, 2008 (éd. 2012), p.20.

signé en 2016 avec les Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), principale guérilla active dans la guerre civile qui agite le pays depuis les années 1960¹². Dans cette installation, Posada réussit un montage photographique construit à partir des témoignages des déplacés : leur parole libérée retrace des parcours chaotiques à travers le territoire colombien, la peur au ventre et l'estomac dans les talons, dessinant des cartographies de l'urgence.

Dans la légende qui accompagne ce travail cartographique, les repères qui organisent l'espace et déterminent la route sont autant naturels (montagnes, rivières, parcs naturels) que liés à l'histoire du pays (on lit ainsi dans les schémas « zones de massacre », « suspicion d'un terrain miné », « centre religieux »). Ce dispositif de lecture de l'espace organise le paysage entre autant d'obstacles ou d'éléments à prendre en compte pour les personnes qui se déplacent. Dessinées puis transposées sur leurs propres jambes — ces jambes qui les ont portées sur le chemin de l'exil et qui en portent les traces — l'on suit la trajectoire de ces personnes, femmes pour la plupart, à travers leurs pérégrinations successives. Car le chemin de l'exil est rarement une ligne droite d'un point à un autre, mais se traduit plutôt par une vie de nomade faite de départs, d'étapes précaires, de ballotements jusqu'à retrouver un lieu où l'on se sent à l'abri et que l'on appellera son nouveau chez-soi. Sur les photographies des jambes de ces femmes où ont été tracées à l'encre de feutre leurs cartographies personnelles, on suit ainsi « primer desplazamiento », « segundo desplazamiento » jusqu'à cinq déplacements selon le sujet. De Medellín à Santiago de Chile, de Bogotá jusqu'aux côtes de Necocli, ou à travers la chaîne des Andes d'Antioquia jusqu'à la montagnaise Caracas, ces déplacements montrent la difficile intégration des ruraux colombiens dans l'anonymat des villes. Ils montrent aussi que le conflit armé affecte une grande partie du territoire colombien, forçant les populations à de nouveaux déplacements. Le dispositif cartographique, en énumérant les étapes des déplacements, laisse également percevoir au spectateur la (longue) durée de ces trajets, une durée qui laissera

12. Cf. VENTURA, Christophe, *op. cit.*, <<https://www.iris-france.org/138632-lamerique-latine-centre-de-gravite-des-deplacements-forces/>>.

des traces inscrites sur le corps, et qui seront rendues visibles sous l'appareil de Posada¹³.

Ainsi, les lignes pointillées nous indiquent des déplacements effectués à pied, tandis que les lignes continues suggèrent des déplacements en bus, par exemple. Ces chemins sont interrompus par des infrastructures, maisons ou églises, qui ont servi de refuge — toujours temporaire — à ces paysans délogés. Ces icônes sont particulièrement perturbantes lorsque l'on sait que les églises jouent un rôle significatif dans le conflit armé, servant de refuge aux populations déplacées, mais servant aussi parfois de piège pour commettre des massacres¹⁴. De même, des petites croix signalent les « zones probables de massacre », simple indication sur la carte, mais dont le spectateur pressent la charge émotionnelle qui peut se cacher derrière cet *espace foulé* mais pourtant *refoulé* en tant que vécu traumatique : qu'a donc vu le déplacé pour placer ce petit symbole à cet endroit ? Y a-t-il perdu un proche ? A-t-il été témoin d'un massacre ?

L'histoire nationale du conflit armé colombien se lit en creux dans ces lignes tracées à main levée ; l'histoire personnelle de ces réfugiés également. Les deux s'entremêlent, l'histoire laisse des séquelles, inscrites sur le paysage et vécues par ces témoins, qui, à leur tour, en attestent dans un récit oral pudiquement transposé en un langage visuel conventionnel et schématisé. Sous cette légende signalétique se dévoilent ainsi fosses communes, cimetières clandestins et zones de guerre, vestiges de tant de morts et disparus demeurés sans nom. La mémoire individuelle devient par ce truchement mémoire collective. Le dispositif artistique se mue en enquête forensique.

13. Cf. POSADA, Libia, "Signos Cardinales", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol.9, n°2, 2014, pp. 217-222, disponible sur l'URL: <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

14. Je reproduis ici la note de bas de page de MOLANO OSORIO, Ingrid Vanessa, "Signos cardinales de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: la resignificación del cuerpo a través de una narrativa cartográfica », 2019, Repositorio Institucional Séneca, Universidad de los Andes, Bogotá, p. 36 : « El dos de mayo del año 2002, el grupo guerrillero de las Farc lanzó un cilindro de gas cargado con dinamita que cayó en la capilla de San Pablo Apóstol de Bellavista, la principal zona urbana del municipio de Bojayá (Chocó). Dentro de la capilla se encontraban unas trescientas personas protegiéndose del ataque guerrillero, más de cien de esas personas murieron ese día dentro de la iglesia (Neira, *Revista Semana*) ».



Source: Libia Posada, *Signos Cardinales (Signes Cardinaux)*
Actions, installation, photographie et dessin. Dimensions variables.
Avec la collaboration de femmes résidentes de Medellín
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Sous l'objectif de la Mexicaine Teresa Margolles, une autre artiste reconnue pour son emploi de matériaux « forensiques », elle-même ancienne médecin légiste, ce sont des images d'apparence documentaire, où, caméra à l'épaule sur sa Jeep, l'artiste filme des routes désertiques qui révèlent peu à peu le destin tragique de femmes qui ont migré vers le Nord du Mexique afin de travailler dans les *maquiladoras*¹⁵. Son processus artistique est une véritable enquête sur le terrain des traces de cette violence, notamment dans les villes de la frontière Nord du Mexique.

Dans son œuvre *Lote Bravo* (2005), Margolles explore les alentours de Ciudad Juárez pour tenter de percer le mystère de la disparition de centaines de jeunes femmes. Pour mener à bien son investigation, Margolles a fait appel à des associations et à des groupes militants organisés en équipes de surveillance communautaire pour s'auto-protéger entre citoyens et surtout entre citoyennes. Grâce à leur aide,

15. Situées à la frontière avec les États-Unis, les *maquiladoras* sont des usines ouvertes aux capitaux étrangers qui assemblent des biens destinés à l'exportation et exonérés de droits de douane. Leur création est en partie due à la fin du programme *bracero* (1942- 1964) qui autorisait les Mexicains à faire un travail agricole saisonnier aux États-Unis.

elle découvre les lieux autour du désert de Chihuahua – Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro del Cristo Negro – utilisés par les narcos et les criminels pour se débarrasser de corps ou de restes humains¹⁶.

Cette œuvre montre de la sorte les effets néfastes de l'implantation de *maquiladoras* le long de la frontière nord du Mexique. Ces usines qui sont perçues dans un premier temps comme une aubaine économique ont surtout entraîné l'augmentation du crime organisé, l'immigration interne de paysans et personnes vivant sous le seuil de pauvreté et un réseau de tourisme sexuel étasunien profitant de la situation précaire des jeunes femmes à la recherche d'un emploi.

Les *maquiladoras* sont donc souvent synonymes d'exploitation et ont comme conséquence directe le meurtre de milliers de jeunes femmes. Ciudad Juárez est tristement connue pour avoir des taux de féminicides¹⁷ records. Surnommée par les médias « capitale mondiale du meurtre », cette ville est emblématique des conséquences néfastes d'un libéralisme appliqué sans mesures sociales. Margolles s'intéresse dans son œuvre, *Lote Bravo* aux liens entre les déplacements induits par la géographie urbaine des villes frontalières entre le Mexique et les États-Unis et la violence faite aux femmes.

L'œuvre se compose de plusieurs séquences vidéo où l'artiste parcourt la région de Chihuahua, complétées par une installation sculpturale faite de briques de terre. Dans les cassettes, Margolles nous montre :

1. d'une part « les chemins longs et vides que les femmes doivent parcourir entre chez elles et les maquiladoras qui les emploient »¹⁸

16. Cf. VICARIO, Gilbert in SILEO, Diego (éd.), *Ya basta hijos de puta. Teresa Margolles*, Milan, éd. Silvana, 2018, p. 123

17. Le terme « féminicide » est utilisé pour la première fois en 1974 par la criminologue étasunienne Diana Russel en tant « qu'homicide haineux pour motifs de genre » c'est-à-dire pour le simple fait d'être femme. Cependant, dans le contexte de la multiplication d'assassinats de femmes à Ciudad Juárez dans les années 1990, la politologue Marcela Largarde introduit le terme au Mexique en tant que « féminicide », ce qui lui donne une charge politique plus appuyée, suggérant que dans les féminicides, la main qui tue n'est pas seulement celle de l'homme, mais aussi celle d'un État complice, puisqu'il permet la production du contexte de violence.

18. VICARIO, Gilbert, *ibid.* p. 123 : “Other sequences show the lonesome ways that women have to travel between their homes and the maquiladora factories

2. et d'autre part les environs de la ville de Juárez, où des corps de femmes sont souvent trouvés dans le désert.

Dans cette œuvre comme dans beaucoup d'autres de ses travaux sur les féminicides, l'artiste utilise des éléments tangibles de la ville (sa géographie, son paysage, son architecture, les traces laissées par les interactions humaines, ses habitants) pour mieux faire comprendre les dynamiques sociales qui traversent l'espace frontalier.

PAYSAGES DE LA VIOLENCE

Le corps humain est au centre de la méthodologie forensique comme preuve physique traversée par différentes violences. Le corps, à la fois sujet et objet, est pris comme source d'informations diverses qui contribuent à créer de nouvelles visualités et de nouveaux moyens d'énonciation.

Dans l'œuvre de Posada, l'artiste a demandé aux femmes issues de différentes communautés de retracer oralement leur parcours de l'exil. À travers ces témoignages surgissent de nouvelles cartographies, fruits à la fois des souvenirs, de certains repères géographiques, de l'imagination aussi parfois qui s'y mêle, car notre appréhension du territoire est avant tout subjective, corporelle et mémorielle. Ces atlas improvisés, qui ne correspondent donc plus à une réalité objective, participent à créer des imaginaires puissants, où des problématiques sociales et territoriales contribuent à l'appréhension de l'espace à travers le vécu personnel, et sont ensuite relayés par le travail artistique de Posada. Ainsi, dans les douze photographies en noir et blanc qui composent cette installation, les cartographies tracées à main levée, bien qu'elles ne correspondent pas à une vérité scientifique, acquièrent-elles aussi une valeur historique. Le territoire, espace devenu hostile, se mesure désormais en pieds, pas, foulées, où chaque corps doit dessiner de nouvelles routes pour se cacher, se protéger et avancer, créant de la sorte un discours alternatif sur les enjeux du territoire colombien.

Il n'est donc pas étonnant que Posada place son objectif sur ces jambes nues, ces pieds déchaussés, qui suggèrent la misère, le dépouillement subis par les populations rurales, mais aussi les

that employ them"). (C'est nous qui traduisons)

longs trajets endurés. Posada met l'emphase sur ce qui est, de fait, leur *moyen de transport*, mais aussi, dans cette esthétique du corps fragmenté qui grandit en Amérique latine¹⁹, des jambes devenues la partie pour le tout, une véritable synecdoque du déplacement forcé. En outre, la prise frontale des jambes sur fond neutre nous laisse scruter, presque médicalement, voire *forensiquement*²⁰, l'empreinte de ces voyages inscrits à même la chair, dont les « rides, tâches, bleus, ongles cassés, varices » énumérées par Yepez Muñoz deviennent des « superficies où s'inscrivent les lignes de force »²¹. Les marques sur la peau viennent alors compléter ce paysage de jambes en y ajoutant une texture, une topographie qui nous suggère, sous forme d'indices, l'épaisseur du temps de l'errance. Relatant, tant par stigmates corporels qui constituent une indexicalité naturelle, que par les routes personnelles tatouées sur la peau, qui sont une « indexicalité indirecte »²², ces photographies sont de véritables portraits de la souffrance des ruraux colombiens. Cependant, comme nous le rappelle Molano Osorio, ce sont des portraits anonymes, sans visage, qui, mis à côté les uns des autres, dévoilent « la dimension sociale du déplacement forcé »²³. Ainsi leur multiplicité, homogénéisée par le dispositif artistique, rend compte du caractère collectif de ce phénomène.

-
19. La figure du mutilé est de plus en plus prégnante dans les scénarios de violence extrême en Amérique latine, notamment en Colombie et au Mexique où la violence « punitive » se manifeste par des massacres et des démembrements *post mortem*.
20. L'artiste a elle-même exprimé que le fond blanc est utilisé pour simuler une morgue : « las fotografías que se instalan en dos líneas, dentro de un espacio aséptico, en cuyas paredes se traza una retícula cercana al baldosín, propio de la morgue hospitalaria. », POSADA, Libia, « Signos Cardinales », *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol.9, n°2, p.218, 2014.
21. YÉPEZ MUÑOZ, Rubén Darío, *op. cit.*, p. 67
22. Yepez Muñoz est le premier à mentionner un entrecroisement d'indices référentiels dans cette œuvre, en distinguant les indices « directs » et « indirects » : « Hay aquí una triple indexicalidad: la indexicalidad de la imagen fotográfica remite a personas realmente existentes; la indexicalidad de las marcas sobre las piernas, directa como la primera y de la cual depende, nos transmite la sensación de las fuerzas que han afectado a los cuerpos. Por último, la indexicalidad de los trazos cartográficos, esta indirecta, nos remite al desplazamiento forzado », *ibid.* p.67
23. MOLANO OSORIO, Ingrid Vanessa, *op. cit.* p. 27.



Teresa Margolles, *Lote Bravo*, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro, 2005

Photographies de lieux à Ciudad Juárez, au Mexique, où des cadavres de femmes abusées sexuellement ont été retrouvés.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Ces routes silencieuses où *in fine* rien ne se passe lorsque l'artiste filme avec sa caméra, concentrent pourtant la tension de la potentialité du danger, car ce sont tous des endroits où des corps de jeunes femmes ont été trouvés, ce qui crée un grand malaise chez le spectateur. Elle mène de cette façon une enquête silencieuse et lugubrement poétique sur des paysages vides, mais pourtant emplis par la présence de toutes ces femmes disparues, enlevées et tuées. De ces longues étendues sableuses et vallonnées émane un silence évocateur qui laisse imaginer au spectateur le manque de témoins qui, au moment fatidique, ont si cruellement manqué aux victimes. Les paysages sont vides, mais non pas dépourvus d'éléments révélateurs. Reproduisant la méthode des médecins légistes, les traces de pneus, les monticules de pierres, la terre retournée sont autant d'indices précieux pour ceux qui recherchent leurs proches. L'esthétique forensique va donc ici révéler les traces du passé. Alors que les crimes commis ne sont pas visibles sur les images, Margolles, par le choix des lieux et le discours qui accompagne l'œuvre, refuse de les passer sous silence, en actualise l'horreur et pointe du doigt la persistance du phénomène.

DU *MEMENTO MORI* À LA RÉSISTANCE DES CORPS DES VIVANTS

Dans des contextes où le pouvoir exercé par l'État semble se manifester par un nécropouvoir²⁵ plus que par une recherche du bien commun, deux scénarios s'affrontent : d'un côté le pouvoir souverain semble se légitimer par l'exercice de la violence et l'instauration de la peur, tandis que de l'autre, réunies à partir de l'expérience commune de la douleur, des communautés se forment afin de construire de nouvelles formes de citoyenneté, puisant leur force depuis le partage d'un deuil commun.

Les photographies de Posada font office de témoignage d'une violence systémique exercée sur des populations rurales, des « vies précaires »²⁶ dont on attend une obéissance silencieuse, assurée à peu de frais par un déploiement de violence extrême qui se manifeste sous forme de destruction, massacres, disparitions ou embrigadement forcé.

Les longs parcours migratoires entrepris par les sujets photographiés attestent d'un pays traversé par la violence, où trouver un refuge, une zone de paix, n'est qu'un répit provisoire lorsqu'il n'est pas impossible. De fait, la lecture des routes de l'exil dans la peau de ces migrants colombiens nous montre que parfois leur pérégrination les a conduits hors du territoire national, devenant dès lors des réfugiés en pays étranger. Les photographies de Posada nous montrent

25. La notion de *nécropouvoir* a été introduite par Achille Mbembe pour se référer au pouvoir absolu exercé par l'État sur la mortalité des individus, ainsi que par le contrôle de la vie comme lieu du « déploiement et la manifestation du pouvoir ». Il étend ainsi la notion de *biopouvoir* introduite par Michel Foucault pour caractériser le pouvoir politique depuis le XIXe siècle, consistant à « laisser vivre et faire mourir » (M. Foucault, 17 mars 1976 lors d'un Cours au Collège de France) puisque désormais « la notion de bio-pouvoir est insuffisante pour rendre compte des formes contemporaines de soumission de la vie au pouvoir de la mort ». MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. n°21, n°1, 2006, p.59. URL : <<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>> ; DOI : 10.3917/rai.021.0029.

26. Ce terme est employé par Judith Butler par rapport à la notion de *biopolitique* de Foucault. Elle critique ainsi une organisation des vies humaines par les gouvernements, qui établissent qu'il existe des « vies plus précaires que d'autres », qui relèvent plus largement d'une gestion gouvernementale ou non des populations, et qui prennent des séries de mesures pour l'évaluation différenciée de la vie elle-même » car plus sujettes à certains pouvoirs BUTLER, Julie, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, éd. Payot, coll. « Manuels Payot », trad. Martin Rueff, Paris, 2014, p. 61-62.

des jambes, dont la verticalité rappelle l'ancrage que l'on a dans le territoire, désormais flottant : un fond blanc et vide, indéterminé, trahit la *déterritorialisation* de ces personnes désormais *de nulle part*.

Pour ces « vies privées de deuil »²⁷, dans une Colombie où les politiques sont volontairement amnésiques face aux revendications paysannes, l'art peut devenir un espace de reconstruction de la mémoire, une plateforme agrégative des douleurs subies individuellement, enfin, une mise en action de nouvelles pratiques sociales.

L'une des caractéristiques de la pratique forensique est l'inclusion des communautés locales dans les processus de création des œuvres ; comme le fait Margolles en échangeant avec les associations *juarenses*, comme le fait Posada en cherchant le témoignage qui va guider le parcours de sa main sur des jambes devenues toile.

En photographiant les jambes de personnes déplacées de force, en inscrivant la route qu'elles ont parcourue sur leur chair, Libia Posada rend ces femmes maîtresses de leur histoire, elles qui ont été dépossédées de tout ce qu'elles ont quitté. Ce qui est en jeu à travers la réappropriation de ces femmes de leur propre récit est la résilience, tant personnelle que collective. En dessinant puis en tatouant temporairement leur parcours sur leur peau, les exilés se réconcilient avec cet épisode traumatique de leur vie en se réappropriant leur propre récit, dans une démarche d'acceptation et de mémorialisation, transformant l'humiliation en revendication. Il ne s'agit pas de les stigmatiser pour toujours, mais à travers un procédé temporaire, de leur faire confronter des événements longtemps tus, redonner une *agentivité* à leurs voix et un pouvoir d'action collectif sur leur futur. Dans ce processus de re-dignification des corps, l'artiste a, tout en écoutant leurs récits, lavé individuellement les pieds de chaque femme, rendant hommage à ce corps qui les a portées sur tant de kilomètres. Par ce geste symbolique d'humilité qui imite Jésus-Christ lavant les pieds des apôtres, Posada semble demander pardon à ses concitoyens, montre de la considération pour les souffrances physiques endurées dont les pieds atrophiés portent les marques et établit un geste de solidarité fort avec leurs revendications.

Leur histoire personnelle, longtemps tue, est désormais replacée par Posada sur l'agenda politique de la Colombie grâce à ses

27. *Ibid.*

photographies, mettant en exergue le caractère collectif de ces violences. L'esthétique forensique, en enquêtant sur ces cartographies de l'exil, visibilisent des expériences que les discours dominants, politiques et médiatiques, tendent à invisibiliser. Contre les scénarios macabres de *memento mori*²⁸ créés par les groupes armés et dont les politiques se préoccupent peu, émergent, depuis la reconnaissance symbolique facilitée par l'art, une voix populaire réclamant justice.



Teresa Margolles, *Lote Bravo*, 2005? Installation

50 objets rugueux ressemblant à des briques de boue collectés dans plus de 100 endroits à Ciudad Juárez, au Mexique, où des cadavres de femmes abusées sexuellement ont été retrouvés.

40 x 25 x 10 cm chacun

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Peter Kilchmann, Zurich.

28. Cette expression latine signifie « Souviens-toi que tu vas mourir ». Utilisée pendant le christianisme médiéval afin d'encourager les hommes à l'humilité, cette maxime s'est traduite par le style pictural des « vanités », où le crâne humain était l'objet par excellence rappelant le caractère éphémère de la vie. Dans l'actualité, les groupes criminels tels que les *cartels* déploient une violence extrême en instaurant des mises en scènes macabres où le corps mutilé et dépecé remplace la représentation symbolique du crâne. Ces « vanités modernes » visent à instaurer un régime de terreur et constituent une menace aux vivants, leur rappelant la mort violente à laquelle ils auront droit en cas d'interférence avec leurs affaires.

Dans l'œuvre *Lote Bravo*, les femmes auxquelles rend hommage Margolles ont subi une mort violente par des groupes criminels. L'installation de briques qui accompagne la vidéo est faite avec de la boue prélevée sur les différents lieux – plus de cent – où des femmes ont perdu la vie, contenant potentiellement des substances corporelles imprégnées par les victimes sur le sol.

Teresa Margolles leur offre à travers son œuvre une tombe symbolique tout en mettant en cause l'isolement spatial dans lequel elles vivent. Elle érige ainsi un monument aux morts dans le lieu et avec la matière même du crime, afin que soient commémorées ces femmes et que soient mises en évidence les violences multiples qui menacent souvent les personnes migrantes, puisque la traite humaine, les viols, les humiliations et la mort sont monnaie courante lors de ces déplacements. En érigeant ce monument aux morts, qui aurait normalement dû être une initiative de la part de l'État, Margolles pointe du doigt le désintérêt général de la police et de la justice mexicaines face aux victimes de féminicide et de violences migratoires.

Lulu Morales Mendoza affirme ainsi que « l'imposition d'un discours dicté par l'État mexicain en ce qui a trait à l'(in)existence de corps disparus ne manifeste que sa volonté insistante de conclure un pacte d'opacité radicale » car « il traite la trace de cet Autre rejeté comme un interdit, un appel au secret. Ainsi, il appelle à la préservation d'une économie qui prospère et croît aux dépens de l'abjection de l'Autre »²⁹.

Margolles, à l'encontre du discours officiel et de la politique d'occultation, va donc dévoiler au grand jour ce « secret ». Dans *Lote Bravo*, œuvre-performance, Margolles se déplace de lieu en lieu, produisant une sorte de cartographie des féminicides survenus le long de la frontière, ce qui relève d'un devoir social citoyen, tout en agissant comme un pèlerinage funéraire en hommage aux victimes, ce qui relève plutôt d'impératif moral des vivants face aux morts.

En présentant le sable prélevé sous forme de brique compacte, elle permet de rendre ces « lieux » transportables et concrets, pour les placer dans un nouveau lieu, l'espace muséal. Margolles offre à

29. MORALES MENDOZA, Lulu, *Mundos: du 16 février au 14 mai 2017, Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2017, p. 70.

ces femmes une sépulture symbolique, un lieu reconnaissable où reposer. Alors que les corps ont été jetés dans la rue ou dans le désert pour ne jamais être trouvés, le travail artistique de Teresa Margolles réunit tous ces lieux en un seul ; ces femmes qui ont été isolées et soustraites à leur communauté retrouvent, grâce à cette œuvre, un espace collectif et la possibilité d'une mémoire durable.

L'effet de « cimetière » agit comme une réparation du fait qu'elles ont été privées d'enterrement et des rituels sociaux du deuil. Enfin, à leur tour, ces œuvres pourraient être interprétées comme un message aux meurtriers : ces endroits dérobés aux regards, qui leur servaient à faire disparaître les corps, seraient désormais bien visibles. Dans cette optique, les briques de *Lote Bravo* constitueraient la preuve que les « cachettes » des criminels sont démasquées, et qu'ils ne réussiront plus longtemps à se soustraire à la loi. C'est du moins ce que semble suggérer Morales Mendoza en évoquant le double rôle que joue Margolles : « Dans toute zone de guerre, là où les crimes sont occultés, c'est au médecin légiste d'apporter des preuves et à l'artiste d'apporter son témoignage »³⁰. La présence de l'artiste en ces lieux écartés, tout comme pour l'œuvre de Posada, cherche donc à réparer un lien social rompu et à renverser cette « géographie de la peur »³¹, ce *memento mori* que les cartels et les criminels ont instauré, afin d'en faire à nouveau des espaces fréquentables. En s'immisçant dans les lieux du crime pour les exposer au grand jour, Margolles les place sous tous les regards, brisant l'isolement et marquant, par ce geste solidaire, une reconnaissance des femmes que les autorités ont souvent refusé de chercher. En faisant cela, Margolles permet par la même occasion aux citoyens de se réappropriier leur ville. En anéantissant cette peur, Margolles souhaite la création de synergies citoyennes pour débattre et se battre, afin de provoquer des changements sociaux. Diéguez résume ce qui pour nous, en partant d'une méthodologie forensique, réussit à faire l'expérience esthétique avec des communautés dont l'expérience de la violence, quotidienne et généralisée, est peu reconnue. Il s'agit de reconnaître : « Le problème

30. *Ibid.*

31. MEDINA, Cuauhtémoc, *What Else Could We Talk About?*, Barcelona, Ed. RM, 2009, p. 22.

de la douleur comme expérience d'approche pour créer de nouvelles relations capables de resignifier les communautés »³².

CONCLUSION

Nous sommes face à deux artistes qui, dans leur pratique artistique, partent toujours de l'humain, des corps souffrants (dans le cas de Margolles, même si la « matière forensique » est celle des résidus corporels, l'œuvre est faite pour les communautés en deuil, c'est-à-dire les vivants souffrant de la disparition de leurs proches) afin d'analyser et mettre en évidence les causes politiques et sociales qui mènent vers ces catastrophes humaines. En partant de preuves récoltées sur place (témoignages, archives, traces de matières), elles remontent ainsi jusqu'aux dynamiques de pouvoir à l'origine de ces trajectoires qui mènent vers l'exil, la migration, ou tout simplement des déplacements quotidiens dangereux. La pratique artistique permet de produire une mémoire sur ces phénomènes souvent occultés ou niés et de les insérer dans les circuits muséaux, mais surtout, de les insérer dans la mémoire collective du pays. Ce faisant, elle permet d'élaborer une expérience de la confrontation entre la matière morte et la matière vivante afin de mettre en lumière des événements violents où la justice a échoué à protéger, sanctionner et mettre fin à des conflits. En élaborant les œuvres avec les communautés directement impactées par les violences dénoncées, à travers une démarche à la croisée entre celle du médecin-légiste, de l'anthropologue et de l'historien, les projets qui en résultent sont à la fois une expérience de pratique sociale et esthétique. En recréant des solidarités là où le lien social avait été rompu, l'esthétique forensique crée un canal d'expression des douleurs, de redignification du corps humain, et permet la reconstruction d'imaginaires sociaux communs. Il s'agit donc avant tout de redonner une capacité d'agentivité à des communautés, ici marquées par différentes expériences du phénomène migratoire, dans des contextes où des gouvernements oppressifs et complices refusent de reconnaître leur responsabilité dans la polyvalence des violence structurelles et concrètes subies par leurs citoyens.

32. DIÉGUEZ, Ileana, *op. cit.* p. 63. (C'est nous qui traduisons)

BIBLIOGRAPHIE

- BUTLER, Julie, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Payot, coll. « Manuels Payot », trad. Martin Rueff, Paris, 2014.
- CAROL, Anne, DREYFUS, Jean-Marc. « Médecine légale, morts de masse et *forensic turn* », *Histoire, médecine et santé* [En ligne], 16 | hiver 2019, mis en ligne le 24 décembre 2020. URL consulté le 15 juillet 2021 : <<http://journals.openedition.org/hms/2731>> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/hms.2731>>.
- DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, éd. DocumentA/ Escénicas, 2013.
- GARIBIAN, Sévane, « Derecho a la verdad. El caso argentino ». In *Justicia de transición : el caso de España*, 51. Institut Català Internacional per la Pau, 2012, <<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23325>>.
- MBEMBE, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. n°21, n°1, 2006. URL : <<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>> ; DOI : 10.3917/rai.021.0029.
- MEDINA, Cuauhtémoc, *What Else Could We Talk About?*, Barcelona, Ed. RM, 2009.
- MOLANO OSORIO, Ingrid Vanessa, “*Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: la resignificación del cuerpo a través de una narrativa cartográfica », Repositorio Institucional Séneca, Universidad de los Andes, Bogotá, 2019.
- MORALES MENDOZA, Lulu, *Mundos: du 16 février au 14 mai 2017, Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2017.
- POSADA, Libia, “Signos Cardinales”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9 (2), 217-222, 2014.
- PRUNIER, Delphine, « Une épidémie d'inégalités et de violences en Amérique centrale », COVIDAM, Institut des Amériques, 22 février 2021. URL consulté le 23 juin 2021 : <<https://covidam.institutdesameriques.fr/une-epidemie-dinegalites-et-de-violences-en-amerique-centrale/>>.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, éd. Amsterdam, Paris, 2009.
- VENTURA Christophe. “L'Amérique latine, centre de gravité des déplacements forcés », 26 juin 2019, IRIS France. ULM consulté le 23/06/2021 : <https://www.irisfrance.org/>

iris-france.org/138632-lamerique-latine-centre-de-gravite-des-deplacements-forces/

VICARIO, Gilbert, in SILEO Diego (éd.). *Ya basta hijos de puta: Teresa Margolles*, Milan, éd. Silvana, 2018.

YEPES MUÑOZ, Rubén Darío, « Post-représentación: estéticas de la violencia en el arte colombiano contemporain », *Estesis*, vol. 6, n°6, 2019.

ŽIŽEK, Slavoj, *Violence. Six réflexions transversales*, trad. Nathalie Peronny, éd. Au diable Vauvert, 2008 (éd. 2012).

« Donald Trump : Ses cinq réformes qui font de l'immigration un crime », *Guiti News*, URL consultée le 22 juin 2021 : <<https://guitinews.fr/a-la-loupe/2019/10/01/trump-immigration-crime/>>.

Site Forensic Architecture : <<https://forensic-architecture.org>>.

