



**HAL**  
open science

# Faire silence : le silence comme expérience initiatique dans l'œuvre de Teresa Margolles

Geneviève Dragon

## ► To cite this version:

Geneviève Dragon. Faire silence : le silence comme expérience initiatique dans l'œuvre de Teresa Margolles. *Atlante : Revue d'études romanes*, 2025, Aux confins du silence : langages et métamorphoses du silence dans le monde hispanophone du Moyen Âge à nos jours, 22, <10.4000/143eu>. <hal-05110181v2>

**HAL Id: hal-05110181**

**<https://hal.science/hal-05110181v2>**

Submitted on 4 Feb 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License



**Atlante**

Revue d'études romanes

22 | 2025

**Aux confins du silence : langages et métamorphoses  
du silence dans le monde hispanophone du Moyen  
Âge à nos jours**

---

## Faire silence : le silence comme expérience initiatique dans l'œuvre de Teresa Margolles

*Making Silence: Silence as an Initiatory Experience in the Work of Teresa  
Margolles*

*Hacer silencio: el silencio como experiencia iniciática en la obra de Teresa  
Margolles*

**Geneviève Dragon Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/atlante/37027>

DOI : 10.4000/143eu

ISSN : 2426-394X

### Éditeur

Université de Lille – Laboratoire CECILLE ULR 4074

Ce document vous est fourni par Aix-Marseille Université (AMU)



### Référence électronique

Geneviève Dragon, « Faire silence : le silence comme expérience initiatique dans l'œuvre de Teresa Margolles », *Atlante* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 01 avril 2025, consulté le 04 février 2026. URL : <http://journals.openedition.org/atlante/37027> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/143eu>

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

# Faire silence : le silence comme expérience initiatique dans l'œuvre de Teresa Margolles

*Making Silence: Silence as an Initiatory Experience in the Work of Teresa Margolles*

*Hacer silencio: el silencio como experiencia iniciática en la obra de Teresa Margolles*

**Geneviève Dragon**

---

Rien.

Comme le silence du désert.

Rien.

Comme les ossements des victimes éparpillés dans la nuit<sup>1</sup>.

À chaque extrémité, se trouvent les salles réfrigérées où reposent les cadavres, des corps d'indigents ou de personnes, sans papiers d'identité à qui la mort avait rendu visite dans des hôtels de passage.

Le lieu idéal pour penser à la brièveté de la vie, à l'aspect insondable que revêt le destin des hommes, à la vanité des desseins mondains<sup>2</sup>.

- <sup>1</sup> Le silence<sup>3</sup>, dans les œuvres plastiques contemporaines, revêt des significations complexes et polysémiques : il peut se manifester de diverses manières, par l'absence de sons tout d'abord, mais aussi par le dépouillement d'une mise en scène ou par des non-dits symboliques. Le silence devient alors présence, aussi importante que le visible ou l'audible.
- <sup>2</sup> Teresa Margolles (1963-), artiste plasticienne mexicaine, fait du silence et de ses significations potentielles un outil pour dénoncer la violence endémique à la frontière

entre le Mexique et les États-Unis. À travers ses installations, Margolles rompt avec le régime de la visibilité pour favoriser une approche sensorielle où les corps des victimes de violences sont omniprésents par leur absence. Ce silence n'est pas une simple absence de bruit, mais un espace de contestation et de mémoire, qui dévoile les lacunes d'un État complice par son indifférence et son incapacité à endiguer la violence. Le Mexique, malgré les efforts de ses gouvernements successifs, n'a jamais véritablement mis en œuvre de politique publique cohérente pour réduire la violence de la société. Les rapports de sécurité publique de la Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme<sup>4</sup> montrent, en 2022, que les lacunes dans les enquêtes policières et l'absence de poursuites pour les responsables de féminicides<sup>5</sup> continuent d'alimenter ce cycle de violences. Les féminicides ne sont pas seulement le résultat d'un chaos social, mais ils s'inscrivent dans un contexte de corruption institutionnelle, tel que le révèlent les rapports de *Human Rights Watch* en 2020<sup>6</sup>, qui déplorent l'incapacité des autorités locales à enquêter sur ces crimes. *Transparency International* place le Mexique parmi les pays où la corruption systémique et les dysfonctionnements des institutions judiciaires et policières<sup>7</sup> freine toute action publique efficace. Cette corruption structurelle laisse les familles sans réponse, amplifiant ainsi le silence autour des féminicides.

- 3 En dépit de l'ampleur de ces crimes, les initiatives publiques en matière de politique mémorielle sont quasi-inexistantes. Les familles, démunies, se constituent la plupart du temps en collectifs pour tenter de retrouver leurs proches disparues ou faire éclater la vérité. Dans ce contexte d'amnésie mémorielle, les artistes, à l'instar de Teresa Margolles, deviennent de véritables gardiens de la mémoire<sup>8</sup>. Leur travail constitue un acte de résistance qui s'oppose à l'oubli et force la société à faire face aux silences institutionnels.
- 4 Nous nous appuyerons dans cet article sur une analyse des dispositifs esthétiques utilisés par Margolles dans son œuvre. En privilégiant le son et d'autres formes de sensorialité, l'artiste détourne la représentation directe des corps pour se concentrer sur l'invisible, en invitant le spectateur à s'engager activement dans une expérience initiatique et éthique. Le silence dans l'œuvre de Margolles constitue alors un espace où résonnent les voix silencieuses des victimes. Il devient un acte politique et esthétique, transformant le spectateur en témoin actif des violences occultées<sup>9</sup>. Il est la condition pour le spectateur de l'initiation, laquelle l'engage dans une expérience sensorielle<sup>10</sup> et émotionnelle intense.
- 5 La dénonciation du silence institutionnel s'exprime dans une œuvre qui constituera dans notre article la porte d'entrée à celle de Margolles. *Clés (Aveuglement-Silence)*<sup>11</sup> se compose d'une paire de clés sur lesquelles sont gravés deux mots caractéristiques de Ciudad Juárez au Mexique et d'El Paso, au Texas, villes-jumelles de la frontière, séparées et unies par le Río Grande. Le terme « aveuglement » a été choisi par un Texan, habitant d'El Paso ; le « silence » est le choix d'un Mexicain, de Ciudad Juárez. Ces clés, fabriquées à Juárez et censées être, ironiquement, des clés porte-bonheur, symbolisent en premier lieu les tensions sociales et économiques de cette intense zone frontalière. Au-delà, ces clés, dans une esthétique janusienne<sup>12</sup>, condamnent l'aveuglement, coupable d'un côté, et le silence dont la valence est double : il s'agit d'une part du silence des victimes auquel répond le silence de l'État et des autorités. Cette polarité de l'aveuglement et du silence constitue le noyau du scandale des féminicides de Ciudad Juárez et le fondement du travail de l'artiste plasticienne mexicaine Teresa Margolles.

- 6 Manifeste contre le silence de l'État face au chaos de la violence et du meurtre, l'œuvre de Margolles, aux confins des disciplines, explore depuis les années 1990 la violence endémique à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, pour dénoncer l'insupportable impunité des féminicides de Juárez et la violence liée à la misère et au narcotrafic. Tout en travaillant à partir de la *matière première* du cadavre, elle en refuse pourtant la visibilité. Dans un monde saturé où le primat de l'image médiatique épuise l'émotion visuelle, Margolles métamorphose le cadavre par l'intermédiaire d'une esthétique du résidu où la visibilité passe au second plan. D'autres moyens sensoriels sont mis en jeu pour affecter le spectateur et l'amener à une prise de conscience durable.
- 7 Souvent considérée comme sans concession, son œuvre peut choquer ou émouvoir. Ses installations artistiques, mettant au centre les corps des victimes de la violence frontalière, quittent le régime de la visibilité pour accéder à une autre forme de sensorialité où le spectateur se trouve saisi et immergé dans la violence mais sans la contempler directement. Le son, en particulier, s'attache à faire entendre des voix jamais entendues, de familles de victimes du narcotrafic ou de féminicides, de travailleuses du sexe, ou des prises de sons enregistrées depuis la morgue ou les scènes de crime dans les rues de Ciudad Juárez : autant de voix minoritaires, réduites au silence, dans un brouhaha médiatique qui les relègue au rang de crimes ordinaires et de faits divers. Les féminicides, épidémies de meurtres de femmes depuis les années 1990, ont en réalité explosé après 2008, précisément au moment où l'on cessa de les relayer dans les médias et d'en rechercher les coupables<sup>13</sup>.
- 8 On le comprend : ce silence n'est, au départ, que l'autre nom de l'indignité et de la négation de l'humanité. Ces voix « silencieuses », ces sons ténus, exigent pourtant l'attention et l'écoute, lesquelles ne peuvent s'obtenir que par le silence. Celui-ci revêt dans l'œuvre puissante de Teresa Margolles une double capacité de transformation : il faut faire taire le silence autour des meurtres pour ensuite pousser un inlassable cri de justice. Le spectateur constitue le pivot de cette esthétique transformative : faire silence s'impose comme la condition de la réception de l'œuvre, à l'écoute des voix inaudibles. Les implications éthiques de l'œuvre exigent un silence, à l'œuvre, dynamique, métamorphosant l'installation en lieu sacré : les victimes y accèdent à la dignité. Nous aimerions montrer que le silence est la modalité même d'une expérience initiatique qui, par l'intermédiaire de dispositifs sensoriels frappants, construit une forme de réception éthique et sensible, pour opposer au silence insupportable de l'État, un silence recueilli et habité, politique et sacré, qui rend dignité et justice aux disparus.

## Tues/Tuées : l'insupportable silence des victimes

- 9 Née en 1963 au Mexique dans un des États du nord, le Sinaloa (où sévit l'un des cartels les plus puissants du pays), l'artiste plasticienne Teresa Margolles revendique depuis les années 1990 une œuvre pleine d'indignation et de colère face à la mort brutale de milliers de personnes (femmes et hommes), fruit d'un système corrompu, totalement démissionnaire et incapable d'enrayer la violence. Le véritable scandale, pour l'artiste, réside dans l'incapacité à assumer, pour les autorités, la responsabilité juridique et symbolique des morts et des actes meurtriers.
- 10 Le parcours artistique de Margolles se fonde sur la récurrence du cadavre, du corps mort et supplicié, dans le lieu omniprésent de la morgue. En parallèle des Beaux-Arts,

Teresa Margolles a suivi un cursus en communication scientifique et en sciences médico-légales : elle a pu exercer pendant plusieurs années en tant que pathologiste judiciaire dans une morgue publique de Mexico. C'est au sein de la morgue, au cœur de ce travail difficile, que Teresa Margolles a forgé sa conviction artistique, née d'une indignation humaine et politique : l'extrême violence des meurtres à la frontière n'a pas d'auteur, n'a pas de coupable. Les victimes, réduites au silence par leur assassinat sont aussi niées par le silence de l'État et des autorités, indifférents face à une violence devenue banale et quotidienne. La morgue pourtant n'est pas silencieuse selon Margolles, mais dit la violence de la précarité et de la domination économique : « La morgue est, selon moi, le thermomètre d'une société. Ce qui se passe à l'intérieur d'une morgue correspond à ce qui se passe à l'extérieur. La façon dont les gens meurent me montre ce qui se passe dans une ville »<sup>14</sup>.

- 11 Si contemporaine soit-elle, l'œuvre de Teresa Margolles s'inscrit pourtant dans une tradition artistique profondément marquée par les réalités sociales, culturelles et historiques du Mexique. La mort, tout d'abord, est héritée de la culture mexicaine, à travers les traditions populaires et les rituels religieux. La mort, omniprésente, fait partie intégrante de la vie. José Guadalupe Posada, au XIX<sup>e</sup> siècle, est un artiste célèbre pour ses gravures de « *calaveras* », des crânes et des squelettes devenus emblématiques, lors du *Día de los Muertos*. Au XX<sup>e</sup> siècle, Diego Rivera, dans ses fresques, réaffirme la proximité de la société contemporaine avec la mort, qu'il traite avec humour et familiarité. Margolles s'inscrit pleinement dans cette tradition qu'elle réactualise dans un contexte contemporain marqué par la violence extrême liée aux narcotrafiquants. Contrairement à l'esthétique festive et symbolique du *Día de los Muertos*, elle confronte le spectateur à la réalité de la mort violente, phénomène devenu tragiquement banal au Mexique.
- 12 Par là, elle partage également une certaine filiation avec le muralisme mexicain, non par ses pratiques, conceptuelles et minimalistes, mais par son engagement social et politique. Margolles mobilise en effet l'art pour donner une voix aux victimes des violences et s'attaquer à des problématiques sociales brûlantes. À l'instar du muralisme exposé aux yeux de tous, elle force le spectateur à réfléchir à l'omniprésence de la violence et à la responsabilité collective face à des atrocités. L'art devient alors témoin de la réalité, proche en cela de l'art documentaire. Bien que son approche ne soit pas journalistique, l'œuvre de Teresa Margolles documente les réalités de la violence de la société mexicaine. Elle ne se contente pas seulement de représenter la mort, elle en incorpore littéralement les traces matérielles dans son œuvre. En ce sens, son œuvre constitue une forme de documentation silencieuse de la violence, de l'injustice systémique et des morts anonymes.
- 13 L'ancrage dans la réalité du Mexique la pousse à fonder en 1990 le collectif d'artistes SEMEFO, acronyme du service médico-légal mexicain (*Servicio Médico Forense*) au sein duquel la morgue, habituellement une zone de marge, invisible aux yeux de tous, devient le théâtre principal où s'expriment à travers les corps meurtris et suppliciés tous les abus et toutes les violences. Plus qu'un théâtre, la morgue se conçoit dans la vision de Margolles comme un forum<sup>15</sup>, une véritable chambre d'échos de victimes invisibles et de voix réduites au silence : c'est dans ce lieu clos, régi par des règles particulières, aux confins du judiciaire et du symbolique, que l'on peut faire silence pour écouter la voix émanant du corps des victimes mais aussi celles de leurs familles : « Je parle avec les familles et j'écoute leurs voix tremblantes et leurs peurs »<sup>16</sup>, dit-elle.

Les familles pauvres peinent à trouver les corps et lorsque c'est le cas, l'argent manque pour enterrer dignement les personnes : « Ils racontent leur impossibilité financière de récupérer les corps de leurs enfants et de les enterrer »<sup>17</sup>. C'est en fin de compte au cœur de la morgue, là où le silence règne, où l'on pense qu'aucune parole ne peut plus émerger, que débute un dialogue, autorisé par le geste artistique de Margolles et continué dans l'expérience sensorielle du spectateur.

- 14 Au début de la carrière de l'artiste, les œuvres quittaient l'espace confiné de la morgue pour apparaître dans des lieux publics. Sans filtre, elles exhibaient volontairement le corps en décomposition, ses odeurs et sa matérialité abjecte. Par la suite, tout en continuant à travailler à partir du cadavre, Margolles changea d'approche et de perspective : abandonnant la visibilité directe dont la matérialité peut rebuter la réflexion, elle privilégie désormais une esthétique du résidu et de la transformation. Le minimalisme empêche l'identification visuelle du cadavre, présent mais métamorphosé, se situant ainsi au carrefour de deux statuts, à la fois objet et sujet de l'œuvre d'art.
- 15 Il s'agit d'une *restitution* au sens à la fois matériel mais aussi symbolique : comment rendre le cadavre au public et comment en rendre compte dans l'espace public ? Il faut bouleverser et ébranler tout en évitant que l'œuvre ne constitue un repoussoir pour le spectateur. Le choc de la rencontre avec le cadavre ne doit pas faire écran aux propos et aux gestes de l'artiste. Il faut donc traduire et transformer le corps pour le destiner au public, préoccupation constante de l'artiste qui déclare ainsi dans le catalogue de l'exposition :
- Parvenir à rendre le sentiment de se trouver là, de regarder le traitement des corps morts affluant et remplissant l'espace, et, ensuite, d'aller rencontrer une famille qui attend, tout cela est une épreuve émotionnelle qui me fait m'interroger quant au filtre que je dois insérer entre ces images de l'intérieur de la morgue et la restitution que je choisis d'en faire au public<sup>18</sup>.
- 16 Si la pratique de Margolles n'est pas exempte d'une dimension visuelle, le minimalisme de son œuvre ne signifie pas pour autant une économie de moyens ; celui-ci s'appuie sur une grande variété de techniques et de supports, tels que la sculpture, le tissage textile, la vidéo, la performance en direct et le son. Le minimalisme apparaît alors comme le résultat d'une série d'opérations, entre transformations et réductions, dont l'enjeu est clair : aboutir à un maximum d'effet sensoriel sur le spectateur.
- 17 L'œuvre plastique est en effet le pivot d'une expérience initiatique profonde et bouleversante, grâce à des dispositifs sensoriels subtils mais puissants. Nous parlons d'expérience initiatique<sup>19</sup> : en entrant dans l'œuvre, le spectateur acquiert un savoir lorsqu'il est mis en présence de l'œuvre, et ce savoir le transforme viscéralement. La rigueur scientifique, les méthodes médico-légales fondent un minimalisme qui permet l'expression d'une voix que l'on n'entendait plus. Pleinement convaincue de l'impact du minimalisme, Margolles déclare ainsi : « C'est un genre de minimalisme pervers. Le minimalisme ne charrie pas d'émotions. Cependant, toutes mes œuvres en sont remplies. Les gens parviennent mieux à se concentrer devant des formes minimalistes »<sup>20</sup>. Ce minimalisme ne réside pas dans le fait de cacher le corps mais, sans le montrer, de confronter le spectateur à la mort violente et de le contraindre à la réflexion. Le dispositif ruse et use de moyens détournés, qui piègent et rendent captif. Ainsi, sans mettre en scène l'abjection du cadavre, Margolles évoque la mort comme la réalité la plus violente :

Je veux montrer ce dont il s'agit vraiment, que la mort n'est pas une fiction. Je n'essaie pas de cacher d'où ça vient et comment ça se passe. Je l'ai souvent dit, je travaille avec le cadavre, avec la réalité, je cherche le « qui ? » et le « pourquoi ? »<sup>21</sup>

- 18 Plein de questionnements, nourri d'une éthique radicale et inconfortable, le minimalisme permet de substituer l'intelligible au visible. Absent au premier abord, le cadavre se présente au spectateur par l'intermédiaire d'une opération intérieure de prise de conscience. Nous ne sommes pas dans un régime de figuration mais dans un régime sensible et sensoriel.
- 19 Dans cette opération de prise de conscience, nous pensons que le silence revêt une importance primordiale. Le silence constitue une dimension insupportable de la nature de la violence frontalière. En effet, – c'est devenu un lieu commun tragique de le dire –, les victimes, invisibilisées, sont aussi « silencieuses », réduites au silence dans le meurtre d'abord mais aussi par les autorités et la police dont les enquêtes n'aboutissent que rarement. Au sein d'une opération artistique qui rendrait les corps de nouveau visibles, ceux-ci n'auraient certainement pas la même puissance et la même efficacité ; en effet, dans une société où l'image est prépondérante, lorsque s'amoncellent les images dans un flux continu, quel statut pourrait avoir la visibilité d'un corps ? Au-delà de l'interrogation éthique évidente lorsqu'on montre des cadavres dans une exposition ou une installation, quel impact pourrait avoir ce qui pourrait être considéré, en fin de compte, comme une image sensationnaliste de plus ? La visibilité médiatique ne rend pas une société plus clairvoyante et lucide sur sa violence intrinsèque.

## **See, Hear and Be Silent**

- 20 Pour répondre au silence de l'État, l'œuvre de Margolles construit paradoxalement un silence, non plus négation mais refus, révolte, empli de dignité et recueillement. En effet, ce que nous nommons l'esthétique transformative du silence à l'œuvre revêt un double mouvement : la puissance des œuvres de Teresa Margolles réside dans un silence construit par la mobilisation d'autres ressources sensorielles que l'image et la parole explicative. Le spectateur est ainsi amené à *faire silence* afin de pouvoir entrer en résonance avec l'œuvre. Ce silence relève d'une exigence à la fois intime et éthique, exprimée dans une injonction dantesque, à l'entrée de l'installation *Périphérie de l'agonie*<sup>22</sup> : « *See, Hear and Be Silent* », « Regarde, écoute et sois silencieux ». C'est ainsi le paradoxe d'une œuvre minimaliste, qui possède une certaine visibilité, mais dont la puissance passe par d'autres perceptions :

Cependant, ses œuvres deviennent des allégories esthétiquement rassurantes et plaisantes : les corps lacérés ou les cadavres ne sont jamais montrés. C'est alors que le piège se referme sur le visiteur. Seule la force de son imagination peut donner une présence momentanée à l'inconcevable. Sans le savoir, il s'approche, il observe, il lit, il prend connaissance du drame, de la tragédie, et c'est alors qu'il est amené à élaborer, à reconstruire, à ordonner par un processus d'implication directe, émotionnelle, cognitive et sensorielle<sup>23</sup>.

- 21 Se taire et faire silence relèvent alors d'une exigence éthique, qui combat le sensationnalisme écoeurant des médias qui, parfois, se font les gorges chaudes de la violence, ou les pratiques des narcotrafiquants qui, eux aussi, mobilisent les ressources de la visibilité médiatique pour exhiber la violence et leur pouvoir.
- 22 L'œuvre de Teresa Margolles articule ainsi quatre modalités du silence, dont les deux premières sont le silence imposé des victimes, inaudibles et invisibles, et le silence des

autorités qui n'entend pas prendre en charge ces victimes ni répondre des actes terribles qui ont lieu à la frontière. Ces deux modalités du silence ne sont pas des constructions artistiques mais des manifestations de la violence et de la brutalité de la réalité.

- 23 Ce silence qui empêche d'entendre le nombre de morts et les familles des disparus réclamant sans cesse la vérité, doit être dévoilé et exhibé, comme l'a déclaré Teresa Margolles lors de la Biennale d'art contemporain en 2006 : « Non pas exposer l'horreur physique, mais le silence »<sup>24</sup>. L'insoutenable dimension de la réalité se trouve recomposée dans une grammaire artistique minimaliste, dans une économie de mots et de moyens visuels. Cette démarche, exigeante, ne prend sens que par l'exégèse construite par le spectateur, recueilli et silencieux. Le minimalisme de l'œuvre s'impose comme une manière de faire silence, procédé à la fois sensible et conceptuel, et séisme existentiel : c'est dans l'intériorité du spectateur que l'imagination prend le relais du minimalisme pour combler les vides et les ellipses de la représentation. La mort, jamais exhibée en tant que telle, est pourtant omniprésente. Si le minimalisme pourrait être faussement compris comme une mise à distance, c'est en réalité l'inverse qui se produit : « La combinaison de techniques qu'elle utilise réduit la distance esthétique entre le spectateur et l'œuvre d'art, mettant le spectateur en contact intime avec l'œuvre et le rendant incapable d'échapper à la réalité de la mort »<sup>25</sup>.
- 24 Faire silence pour le spectateur, immergé sans le savoir parfois au cœur de la mort, dans une proximité avec le cadavre qui n'est plus de mise dans nos sociétés contemporaines, relève alors d'une expérience intime qui s'apparente au recueillement du deuil. Ce silence est la condition première pour que les victimes accèdent à la dignité qui leur est refusée, à la fois dans leur vie, précaire et en marge et dans leur mort, bien évidemment. Les installations de Teresa Margolles instituent aussi le silence comme le lieu intime d'une expérience initiatique, choquante et inconfortable puisque le spectateur peut se considérer comme complice de cette horreur dont il ne prend conscience qu'au moment de déambuler dans l'installation. En effet, dans nombre de rituels de deuil<sup>26</sup> et de commémoration, le silence joue un rôle central, pour marquer un moment de recueillement, de respect ou de mémoire, en acquérant une dimension commémorative. Le silence peut alors agir comme un espace de transformation intérieure, à distance du bruit médiatique. Cette dimension du silence rejoint ici les modalités de nombreux rites initiatiques, où le silence est nécessaire pour préparer l'esprit à une révélation ou un passage symbolique.
- 25 Aux deux premières modalités de silence, répondent ainsi les silences de l'œuvre et du spectateur, investi d'un pouvoir éthique et symbolique : faire taire le silence de l'État et faire entendre les voix « silencieuses » des victimes. Le silence apparaît comme le but et le principe sensoriel des œuvres de Teresa Margolles : il s'agit de *faire silence*, comme principe créateur des conditions de réception de l'œuvre mais aussi exigence éthique, face à des voix inaudibles et des corps rendus invisibles par l'indifférence silencieuse des autorités. Faire silence n'est pas alors synonyme d'absence de bruit, mais une absence de distraction et de détour qui permet d'accéder au sens : la perception du spectateur se trouve ainsi transformée, dans un processus initiatique vers une nouvelle manière de voir et d'appréhender la réalité<sup>27</sup>.

## Lote Bravo

- 26 Afin d'étudier de façon plus concrète la fabrication du silence chez l'artiste, nous allons nous pencher sur l'une des installations les plus emblématiques de son travail : il s'agit de *Lote Bravo*, créé en 2005, cri silencieux pour dénoncer le scandale insupportable des féminicides à la frontière, à Juárez. Sur les lieux de certains féminicides, Margolles a ramassé quelques échantillons de terre, sans autorisation préalable des autorités et des familles des victimes. La terre a été compactée pour devenir cinq cents briques d'adobe mêlant terre et résidus corporels. Dans l'ensemble des expositions où les briques ont été présentées, elles étaient exposées sur un mur, les unes à côté des autres, toutes de même dimension et fabriquées à la main. L'effet est saisissant : les briques, isolées les unes des autres, redonnent aux victimes les contours d'une identité individuelle, tandis que la disposition les unes à côté des autres montre à l'inverse le caractère massif et systématique du féminicide à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Ces briques, fabriquées à partir de la matière locale argileuse, sont fragiles. Elles s'effritent sous les yeux des spectateurs, dans une analogie évidente avec la précarité et la vulnérabilité des jeunes femmes, victimes d'un système corrompu qui fait de l'individu un matériau jetable, éphémère : le nom *Lote Bravo* fait en effet référence aux terrains vagues, très communs à Juárez, où sont jetées indifféremment femmes et ordures.
- 27 Lors de l'exposition de l'œuvre à la Biennale de Venise en 2009, Teresa Margolles a insisté sur le silence propre à la brique d'adobe, matière inerte investie d'une exigence éthique : « Elle devait être silencieuse »<sup>28</sup>. Aucune installation sonore n'habille les briques (à l'inverse d'autres installations dont nous allons parler plus loin) : la brique est la vie nue, silencieuse. Les différentes modalités du silence sont toutes présentes ici, synthétisées dans cette brique résiduelle mais qui concentre toute la violence de la frontière : chaque brique isole un meurtre, mais chacune d'entre elles condense en elle toute la violence de la frontière. Elles expriment le silence de la victime, comme la brique d'adobe, muette ; les autorités, par leur silence, ne prêtent pas plus attention aux jeunes mortes qu'à l'adobe, matériau très anodin à la frontière et au Mexique. C'est dans l'attitude du spectateur et son silence que l'œuvre dévoile sa plus grande puissance. Margolles évoque la nécessité éthique du silence, qui devient une exigence dont doit s'acquitter le spectateur. Celui-ci, une fois l'origine des briques connue, est souvent en proie au choc. Le silence révèle le séisme intérieur du spectateur : pour Margolles, le but est qu'il n'oublie pas. Il s'agit de « nous secouer, presque violemment, pour nous faire sortir de notre complaisance ». La confrontation directe avec l'œuvre oblige le spectateur, après le choc muet de la rencontre avec l'œuvre, à un « dialogue interne », à la manière d'une « invitation »<sup>29</sup>, qui ne cessera pas une fois le spectateur parti.

## Faire entendre le bruit du silence

- 28 C'est dans ce silence que peuvent émerger des sons, entendus uniquement parce que le spectateur fait silence. C'est le cas de deux installations que nous allons évoquer à présent : *La Búsqueda* et *Sonidos de la Muerte*, qui mobilisent la dimension sonore, au-delà de la perception visuelle.

## La Búsqueda

29 Présentée en 2014, *La Búsqueda (La Recherche)* est une installation à la fois visuelle et sonore, composée de huit panneaux de verre publicitaires, entourés de cadres en aluminium, très fréquents dans les rues de Juárez. Depuis les années 1990 et le début des féminicides, y sont affichés des portraits de jeunes filles disparues que leurs familles recherchent, élément frappant et terrible que rapporte Sergio González Rodríguez dans son livre *Des Os dans le désert* : « Chaque avis de recherche indique un âge, une couleur de peau, une stature, une couleur d'yeux et peut-être une cicatrice. La vie d'une personne en dix lignes imprimées ou manuscrites »<sup>30</sup>, à la manière de traces, incomplètes et parcellaires et sur lesquelles le temps inlassablement a fait son œuvre. Les affiches délavées, déchirées, passées sont le signe de l'indifférence silencieuse de l'État face à ces crimes. L'installation ne se contente pas seulement d'être visuelle, elle est aussi sonore puisque Margolles a enregistré l'environnement sonore de Juárez et notamment le bruit du train qui traverse la ville sur une distance de douze kilomètres et qui emporte souvent en son sein des migrants clandestins. Lorsqu'on fait silence et qu'on y prête attention, on peut entendre et ressentir les vibrations du son, la basse fréquence faisant trembler les vitres des panneaux, comme s'il émanait des visages sous verre une plainte sourde et lancinante, que seul le silence peut faire entendre, comme la menace permanente et sournoise de la violence frontalière. Par ces bribes, ces traces d'histoires toujours lacunaires parce qu'oubliées, Teresa Margolles montre que rien ne vient combler ni réparer le vide laissé par les feuillets arrachés, rien ne vient donner de sens ou d'explication à ces morts, personne ne vient répondre de ces actes. Le seul trait d'union de ces silences isolés est le bruit du train, sourd et lancinant. De la même manière que le spectateur ne peut identifier la source du bruit, ce qui participe de l'inquiétude quasi-métaphysique émanant de l'œuvre, il est impossible d'identifier la source, la cause des meurtres. C'est ainsi que le titre de l'installation, *La Búsqueda*, est profondément polysémique : il s'agit bien évidemment de la recherche des disparus mais aussi de la quête inlassable de la vérité de la mort et du sens qui échappe. Dans l'absence de complément du nom, le silence de l'insupportable est mis au jour. Ces sons, que l'on entend sans en voir ni en connaître la source ou l'origine, trouvent un écho dans les corps perdus dans le désert, signalant ainsi le silence terrible de leur absence. Il s'agirait par là sans doute d'« écouter l'addition de tous les silences »<sup>31</sup>, comme le dit Yuri Herrera, dans son roman de la frontière, *Les Travaux du royaume*<sup>32</sup>. Il s'agirait de substituer au silence comme vide de réponse, un silence d'une autre dimension et d'une autre qualité, un silence plein de l'écoute et de l'attention.

## Sonidos de la Muerte

30 Dans son exposition, *El Testigo*, Teresa Margolles a conçu deux installations menant l'une à l'autre, en une forme de cheminement initiatique : *Sonidos de la Muerte, Sounds of Death* et *Esta finca no será demolida*, dont le catalogue de l'exposition fait la description ici :

Nous passons ensuite à l'expérience presque insoutenable de *Sonidos de la muerte* [*Sons de la mort*] (2008), un grand tunnel sombre percé uniquement par la reproduction de sons enregistrés sur des scènes de crime, qui nous conduit à *Esta finca no será demolida* [*Cette propriété ne sera pas démolie*] (2011), une importante série de 30 photographies en couleur qui montrent les ruines de maisons abandonnées,

brûlées et détruites, désertées par leurs propriétaires et leurs habitants, qui ont été contraints d'émigrer vers des lieux plus sûrs. Cette série souligne une fois de plus que les objets et l'architecture ne constituent pas une alternative objective aux subjectivités, ambiguïtés et angoisses humaines, mais qu'au contraire, ces maisons ne peuvent pas effacer les traces et les histoires des sujets vivants qui leur sont associés<sup>33</sup>.

- 31 Le couloir est ainsi le lieu d'une *expérience* au sens premier du terme<sup>34</sup>, les morts invisibles sont rendus présents non par l'image mais par le son qui envahit le couloir et ne connaît pas de limites. Ce corridor plein des sons des morts mène à l'installation suivante qui se donne en quelque sorte comme l'inverse. Les anciennes demeures de certains habitants de Juárez vidées de leurs résidents y acquièrent une nouvelle visibilité. Le couloir agit à la manière d'un rite initiatique qui affecte aussi la mémoire de ceux qui l'empruntent et se dirigent vers l'installation suivante. Le son des lieux de crimes, encore présent dans la mémoire des spectateurs, remet en cause l'impression que ces espaces sont vidés de leurs habitants. Ces lieux sont soudain peuplés. Le son laisse comme une empreinte, les lieux et nos mémoires sont ainsi hantés par les sons<sup>35</sup> et les voix de ceux qui ne sont plus.
- 32 Le silence fait ainsi partie d'une expérience initiatique profonde et bouleversante pour le spectateur : l'initiation se fait dans sa corporalité première puisqu'il faut marcher, cheminer dans l'installation, de la même manière que dans *Périphérie de l'agonie*, où rappelons-le, un avertissement (une invitation ?) s'adressait au visiteur : « *See, Hear and Be Silent* ». Là aussi, la déambulation est partie prenante de la prise de conscience. Présentée à Rome, il s'agit d'une installation monumentale conçue comme un pavillon dont le périmètre est composé de rideaux industriels en plastique rouge : le sang coule mais l'intérieur est vide. À l'intérieur, il y a une grande table rétroéclairée sur laquelle est déposé un tissu de 23 mètres de long, utilisé pour recouvrir les cadavres de victimes de meurtres, à la manière d'un cénotaphe : monument élevé à la mémoire des morts, il ne contient pas de corps. Le spectateur fait alors le tour de la table, croyant être à la périphérie des meurtres : nous ne sommes pas en marge, mais bel et bien au centre de l'insupportable.

## Tisser le texte du silence

- 33 Le tissu est une modalité importante dans plusieurs des œuvres de Margolles, dans la mesure où il peut revêtir le symbolisme d'un linceul. Dans une installation saisissante, *37 Cuerpos* (2007), un fil était tendu au milieu d'une pièce, composé de fils de suture qui ont servi à recoudre des cadavres à la morgue. Autre œuvre très frappante, la toile *Sobre la sangre* (2017), saturée du sang de dix victimes cette fois-ci en Bolivie, à La Paz : avant d'être imprégnée de sang, la toile a été tissée et brodée par des artisans locaux, au moyen de techniques décoratives traditionnelles de costumes de danse folklorique boliviens. Pourquoi le tissu ? Quel lien avec le silence ? Tout tissu est le produit d'une opération de tissage : un texte (« tissu », étymologiquement) se dit, mais en silence, sans mots, afin de refuser le sensationnalisme qui ne dit rien et masque le témoignage : « De nos jours, il y a beaucoup de spectateurs, mais seulement quelques témoins »<sup>36</sup>. La composante discursive et contractuelle de l'œuvre de Margolles s'exprime précisément dans le silence : la parole est présente, le dialogue s'installe au cœur d'un silence recueilli qui permet de faire entendre les voix que l'on n'entend pas mais qu'il est nécessaire d'entendre. La parole est centrale, à l'image du titre de l'exposition de la

Biennale de Venise : *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* On peut d'ailleurs remarquer que nombre de titres d'installations de Margolles contiennent une dimension parlée, voire dialogique : *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, *La Promesa*, *El Testigo* ou encore de façon évidente et concrète, *Lengua*, installation qui date de l'an 2000, dans laquelle la dimension dialogique et contractuelle est tout à fait singulière. Exposée à Mexico, l'installation se compose d'une langue ornée d'un piercing, prélevée sur le corps d'un jeune toxicomane tué lors d'une rixe de rue. En contrepartie de l'acquisition de cet organe, Teresa Margolles a financé les funérailles du jeune homme parce que sa famille n'en avait pas les moyens, contrat qui suscita la controverse et des réactions indignées puisque le corps, supplicé, se trouve au centre d'une série d'échanges contractuels qui miment le néolibéralisme débridé qui existe à la frontière. Dans quelle mesure, en effet, l'artiste ne profite-elle pas de la pauvreté et du dénuement extrême de ces familles ? Ne contribue-t-elle pas à répéter et rejouer le système néolibéral inhumain à l'œuvre à la frontière ? Lorsque Margolles récupère les cadavres pour les transformer, elle n'en demande pas toujours l'autorisation : en a-t-elle le droit ? Sur quoi fonde-t-elle sa légitimité ? Ces questionnements éthiques n'ont jamais été résolus et font partie intégrante de l'ambivalence revendiquée par Teresa Margolles. En réponse à cette ambivalence, le commissaire de l'exposition défend la pratique de Margolles, qui s'en prend à la faillite de l'État :

Sa pratique artistique doit son existence à l'assouplissement des services de police mexicains. Ses œuvres exposent avec une grande franchise la situation de cet appareil, tout en étant le résultat de la complicité de l'artiste avec ce même système. Le fait qu'au fil des ans, les institutions de l'État mexicain aient activement promu l'art de Margolles est révélateur de son talent à habiter une faille juridique et politique. Il serait possible de remettre en question ses méthodes sans dénoncer en même temps les normes particulières de la morgue et du système culturel. En ce sens, son travail est moins une transgression qu'un reflet de l'état dégradé du droit. Si son art occupe un espace de tolérance, c'est grâce à la complicité et à l'inefficacité des institutions<sup>37</sup>.

- 34 En revenant à l'étymologie de *forense*, on pourrait aussi avancer que la pratique artistique de Teresa Margolles est une manière frappante de remettre ces corps au cœur de la cité et d'exiger que la justice leur soit rendue. À l'opposé du contrat néolibéral qui profite et jette ces corps comme des denrées jetables et périssables, le contrat proposé par Margolles permet aux familles de faire leur deuil et aux spectateurs de faire l'expérience de la mort violente. En réalité, le tissu du texte et de la parole silencieuse de Teresa Margolles substitue à ce contrat un acte archaïque et primordial : la parole redonnée aux invisibles, le recueillement face à une tombe et le soin aux morts.
- 35 Le silence dans l'œuvre de Margolles est à la fois un cri et une révérence. Il renverse le silence imposé par l'État pour en faire un espace sacré de mémoire et de justice. En refusant la visibilité directe des corps martyrisés, Margolles permet au spectateur de vivre une expérience initiatique, où l'éthique de l'écoute et de l'attention devient centrale. Cette expérience sensorielle bouleverse notre rapport à la mort et à la violence, en replaçant la dignité des victimes au centre de l'œuvre. Dans la sphère artistique contemporaine, d'autres artistes ont pu exploiter le silence dans des dispositifs qui mettent en tension visibilité et responsabilité, à l'instar de Doris Salcedo<sup>38</sup>, artiste colombienne dont les performances évoquent la réalité du pays par le prisme du rite, du recueillement et du devoir de mémoire, ou Santiago Sierra, artiste espagnol, dont l'art polémique bien que minimaliste explore la marginalité dans la

société contemporaine actuelle. En cela, Margolles inscrit son travail dans une longue tradition de l'art contemporain où le silence devient un outil puissant de contestation et de transformation rituelle. Celui-ci agit comme un espace sacré de transition où l'acte de confrontation avec l'invisible et l'indicible permet une transformation, à la fois personnelle et collective. Margolles fait ainsi de ses œuvres des lieux où le silence invite à un parcours initiatique, où la mémoire des morts et des oubliés est réactivée et où le spectateur traverse une expérience de transformation intérieure, marquée par le respect, la réflexion et la prise de conscience.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ABELLÁN AGUILAR, Tatiana, *La sutura imposible: muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles*, Thèse de la Universidad de Murcia, 2015, consulté le 24 octobre 2024, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=155204>.
- BACAL, Edward, « The Concrete and the Abstract: On Doris Salcedo, Teresa Margolles and Santiago Sierra's Tenuous Bodies », *Parallax*, vol. 21, n°3, 3 juillet 2015, p. 259-270, consulté le 24 octobre 2024, <https://doi.org/10.1080/13534645.2015.1058883>.
- BANWELL, Julia Mary, *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, Cardiff, University of Wales Press, 2015.
- BOLAÑO, Roberto, *2666*, trad. Robert AMUTIO, Paris, Gallimard, 2011.
- COLIBRÍ CENTER FOR HUMAN RIGHTS, consulté le 5 avril 2024, <https://colibricenter.org/>
- COMMISSION INTERAMÉRICAINNE DES DROITS DE L'HOMME, « Rapport Annuel 2022 », 2022, consulté le 9 octobre 2024, <https://www.oas.org/fr/cidh/rapports/ia.asp?Year=2022>
- COOPER, Jennifer, « “No Soy Un Activista, Soy Un Artista”: Representations of the Femicide at the Intersections of Art and Activism », *Bulletin of Latin American Research*, vol. 41, n°3, 2022, p. 344-358, consulté le 5 avril 2024, <https://doi.org/10.1111/blar.13242>.
- DELAPORTE, Ixchel, « Dire la violence avec le minimum », *L'Humanité*, 26 avril 2005, consulté le 24 octobre 2024, <https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/-/dire-la-violence-avec-le-minimum>.
- DROUIN-BRISEBOIS, Josée, « Teresa Margolles sur la trace des disparues », *Magazine du Musée des Beaux-Arts du Canada*, 27 juin 2023, consulté le 5 avril 2024, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/teresa-margolles-sur-la-trace-des-disparues>.
- FOUREZ, Cathy, « Narrer le féminicide au Mexique : un art de l'urgence », in Lydie BODIQU, Frédéric CHAUVAUD, Ludovic GAUSSOT, et al., dir., *On tue une femme. Le féminicide. Histoire et actualités*, Paris, Hermann, 2019, p. 295-315, consulté le 21 octobre 2024, <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/on-tue-une-femme--9791037000859-page-295.htm>.
- GLENN, Cheryl et RATCLIFFE, Krista, éd., *Silence and Listening as Rhetorical Arts*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2011.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Des Os dans le désert*, trad. Isabelle GUGNON, préf. Vincent RAYNAUD, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2007.

HERRERA, Yuri, *Trabajos del reino*, México, Tierra Adentro, 2004.

HERRERA, Yuri, *Les Travaux du royaume*, trad. Laura ALCOBA, Paris, Gallimard, 2012.

HUMAN RIGHTS WATCH, « World Report 2020 », 2020, consulté le 9 octobre 2024, [https://www.hrw.org/world-report/2020/country-chapters/mexico?gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQjw05i4BhDiARIsAB\\_2wfa2pe1L1NbOHhPC6hkg6K-FMxSTN-zkgn5ldosl9\\_dj4C4vmTSeWBkaApZLEALw\\_wcB](https://www.hrw.org/world-report/2020/country-chapters/mexico?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw05i4BhDiARIsAB_2wfa2pe1L1NbOHhPC6hkg6K-FMxSTN-zkgn5ldosl9_dj4C4vmTSeWBkaApZLEALw_wcB).

KINGSLEY, Anna, *Framing the Body: The Juárez Feminicides in Contemporary Mexican Visual Culture (1993-2013)*, Thèse de l'University of London, 2017.

KOEPNICK, Lutz, *Resonant Matter: Sound, Art, and the Promise of Hospitality*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2020.

LEVENT, Nina et PASCUAL-LEONE, Álvaro, éd., *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

LIVERPOOL BIENNIAL, « Teresa Margolles », Liverpool, 2006, consulté le 8 octobre 2024, <https://www.biennial.com/artists/teresa-margolles/>.

MEDINA, Cuauhtémoc, « Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà », *Parachute*, n°104, 2001, p. 31-53.

MOYA GARCÍA, Ángel, « Teresa Margolles », Zurich, 2022, consulté le 25 avril 2024, <https://www.peterkilchmann.com/exhibitions/96-teresa-margolles-periferia-dellagoniamattatoio-rome-italy/>.

RAMOS, Iván A., « The Viscosity of Grief: Teresa Margolles at the Scene of the Crime », *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, vol. 25, n°3, 2 septembre 2015, p. 298-314, consulté le 24 octobre 2024, <https://doi.org/10.1080/0740770X.2015.1124668>.

SILEO, Diego, dir., *Ya basta hijos de puta*, Milan, Silvana, 2018.

SLOWIK, Mary, « Art Beyond the Visual », *The Senses and Society*, vol. 7, n°1, 1<sup>er</sup> mars 2012, p. 95-98, consulté le 9 octobre 2024, <https://doi.org/10.2752/174589312X13173255802201>.

STEELE, Emmanuelle, « Ciudad Juárez, capitale des filles disparues », *Libération*, 25 avril 2016, consulté le 23 avril 2024, [https://www.liberation.fr/planete/2016/04/25/ciudad-juarez-capitale-des-filles-disparues\\_1448584/#:~:text=Plus%20de%20600%20femmes%20auraient,r%C3%A9pondre%20aupr%C3%A8s%20des%20instances%20responsables](https://www.liberation.fr/planete/2016/04/25/ciudad-juarez-capitale-des-filles-disparues_1448584/#:~:text=Plus%20de%20600%20femmes%20auraient,r%C3%A9pondre%20aupr%C3%A8s%20des%20instances%20responsables).

TRANSPARENCY INTERNATIONAL, « Our Work in Mexico », s. a., consulté le 9 octobre 2024, <https://www.transparency.org/en/countries/mexico>

VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.

WEIZMAN, Eyal, « When the Witnesses Can't Speak, the Buildings Must... », in Catalogue de l'exposition « El Testigo. Teresa Margolles » au CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2014, p. 96-100.

## NOTES

1. Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Des Os dans le désert*, trad. Isabelle GUGNON, préf. Vincent RAYNAUD, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2007, p. 236.
2. Roberto BOLAÑO, *2666*, trad. Robert AMUTIO, Paris, Gallimard, 2011, p. 1197.

3. Pour la place du silence dans l'art contemporain, cf. : Cheryl GLENN et Krista RATCLIFFE, éd., *Silence and Listening as Rhetorical Arts*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2011. Les autrices reconsidèrent la valeur du silence et de l'écoute en rhétorique en contestant le statut marginal du silence, présenté comme un outil stratégique, capable de porter des combats et de faire entendre des voix.

4. COMMISSION INTERAMÉRICAINNE DES DROITS DE L'HOMME, « Rapport Annuel 2022 », consulté le 9 octobre 2024, <https://www.oas.org/fr/cidh/rapports/ia.asp?Year=2022>

5. Le féminicide au Mexique et plus largement en Amérique latine représente un fléau sans fin, depuis le début des années 1990. Malgré les gouvernements successifs et les diverses lois adoptées, le nombre d'assassinats de femmes reste affolant, avec une moyenne de sept femmes tuées par jour entre 2013 et 2014. Pour étudier le rôle des médias, des écrivains et des artistes dans la documentation et la sensibilisation autour des féminicides et de la violence à l'égard des femmes, cf. : Cathy FOUREZ, « Narrer le féminicide au Mexique : un art de l'urgence », in Lydie BODIQU, Frédéric CHAUVAUD, Ludovic GAUSSOT, et al., dir., *On tue une femme. Le féminicide. Histoire et actualités*, Paris, Hermann, 2019, p. 295-315, consulté le 21 octobre 2024, <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/on-tue-une-femme--9791037000859-page-295.htm>.

6. HUMAN RIGHTS WATCH, « World Report 2020 », 2020, consulté le 9 octobre 2024, [https://www.hrw.org/world-report/2020/country-chapters/mexico?gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQjw05i4BhDiARIsAB\\_2wFA2pe1L1NbOHhPC6hkg6K-FMxSTN-zkgn5ldosl9\\_dj4C4vmTSeWBkaApZLEALw\\_wcB](https://www.hrw.org/world-report/2020/country-chapters/mexico?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw05i4BhDiARIsAB_2wFA2pe1L1NbOHhPC6hkg6K-FMxSTN-zkgn5ldosl9_dj4C4vmTSeWBkaApZLEALw_wcB).

7. TRANSPARENCY INTERNATIONAL, « Our work in Mexico », s. a., consulté le 9 octobre 2024, <https://www.transparency.org/en/countries/mexico>

8. On peut souligner le travail inlassable et remarquable d'anthropologues qui, à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, fouillent le désert pour collecter les traces des migrants disparus dans le désert, afin de reconstituer leur parcours et de permettre aux familles de commencer leur travail de deuil, à l'image du *Colibrí Center for Human Rights*, à Tucson. Cf. : COLIBRÍ CENTER FOR HUMAN RIGHTS, consulté le 5 avril 2024, <https://colibrícenter.org/>

9. La question de la visibilité des crimes, et en premier lieu des corps mêmes des victimes, est au cœur du travail de thèse d'Anna Kingsley. Cf. : Anna KINGSLEY, *Framing the Body: The Juárez Feminicides in Contemporary Mexican Visual Culture (1993-2013)*, Thèse de l'University of London, 2017. L'autrice y étudie les manifestations artistiques visuelles des féminicides à travers différents médias artistiques, que ce soit le cinéma, la photographie ou le documentaire. Négligé selon elle par la recherche universitaire, elle étudie comment le corps féminin, vivant ou mort, est central dans l'étude des mécanismes de pouvoir et de soumission. Il s'agit aussi dans ce travail de rendre visibles les victimes des féminicides, exposées à la précarité et à la violence à la frontière américano-mexicaine.

10. L'importance d'une approche multisensorielle dans la création et dans la réception de l'œuvre d'art est mise en avant dans : Mary SLOWIK, « Art beyond the Visual », *The Senses and Society*, vol. 7, n°1, 1<sup>er</sup> mars 2012, p. 95-98, consulté le 9 octobre 2024, <https://doi.org/10.2752/174589312X13173255802201>. L'autrice y montre la nécessité d'explorer l'art au-delà des dimensions visuelles traditionnelles, ce qui correspond à une vocation nouvelle et contemporaine de l'art. Cf. aussi : Nina LEVENT et Álvaro PASCUAL-LEONE, éd., *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014. Le livre explore comment les musées cherchent à améliorer l'expérience du spectateur en intégrant l'ensemble des sens et pas uniquement la vue. Ces interactions multisensorielles ont un impact sur la compréhension et la mémorisation des œuvres et enrichissent l'expérience du spectateur par un dialogue vivant avec les œuvres.

11. Teresa MARGOLLES, *Llaves (Ceguera - Silencio)*, 2012, conservé depuis 2016 au 49 Nord 6 Est - Frac (Fonds Régional d'Art Contemporain) Lorraine à Metz.



26. La question du deuil est centrale dans le travail de Teresa Margolles, même si celui-ci en remet en question la dimension traditionnelle. En effet, selon l'artiste, le deuil dans les morts violentes n'est pas qu'une question individuelle mais doit concerner l'ensemble de la société. En ce sens, le deuil est l'affaire de la collectivité et ne peut être la seule responsabilité d'individus. Cf. Iván A. RAMOS, « The Viscosity of Grief: Teresa Margolles at the Scene of the Crime », *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 25, n°3, 2 septembre 2015, p. 298-314, consulté le 24 octobre 2024, <https://doi.org/10.1080/0740770X.2015.1124668>.

27. On pourrait d'ailleurs relier cette absence de distraction à une forme rituelle de purification que l'on peut trouver dans d'autres œuvres de Margolles, notamment *Vaporización* (2001) ou *En el aire* (2003). Dans ces installations, l'eau ayant servi à nettoyer les scènes de crime ou les cadavres, ainsi que les fluides corporels, sont vaporisés dans l'espace d'exposition, créant une atmosphère silencieuse et lourde. Ce silence fonctionne ici comme un rituel de purification, non seulement pour les victimes de violence mais aussi pour les spectateurs qui doivent traverser cette expérience en silence, initiés à une conscience nouvelle de la violence et de la mort.

28. « *It had to be silent* », in J. COOPER, *op. cit.*, p. 349. Nous traduisons.

29. *Ibid.*, p. 352.

30. S. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 158.

31. Yuri HERRERA, *Les Travaux du royaume*, trad. Laura ALCOBA, Paris, Gallimard, 2012, p. 113.

32. *Les Travaux du royaume* (titre original : *Trabajos del reino*) est un roman de l'écrivain mexicain Yuri Herrera, publié en 2009. La narration symbolique évoque la réalité de la violence du Mexique contemporain et notamment, celle du narcotrafic. Cf. Yuri HERRERA, *Trabajos del reino*, México, Tierra Adentro, 2004.

33. « *We move on to the almost unbearably chilling experience of Sonidos de la Muerte [Sounds of Death] (2008), a large, dark tunnel punctured only by the reproduction of sounds recorded at crime scenes, which leads us to Esta finca no será demolida [This Property Won't Be Demolished] (2011), an important series of 30 color photographs that show the ruins of abandoned, burned, and destroyed houses, deserted by their owners and inhabitants, who were forced to migrate to safer places. The series, once again, underscores the point —not that objects and architecture may provide an objective alternative to human subjectivities, ambiguities, and anxieties, but, on the contrary— that these houses cannot obliterate or remove the traces and histories of the individual living subjects associated with them.* », in Eyal WEIZMAN, « When the Witnesses Can't Speak, the Buildings Must... », in Catalogue de l'exposition « El Testigo. Teresa Margolles » au CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2014, p. 100. Nous traduisons.

34. Le mot « expérience » vient en effet du verbe latin *experiri*, à partir de la racine *periri*, signifiant « passer au travers », « éprouver ». L'épreuve, l'expérience présente ainsi un lien avec le passage et le rite initiatique.

35. Pour étudier la place du son dans l'art contemporain et de l'art sonore lui-même, cf. Lutz KOEPNICK, *Resonant Matter: Sound, Art, and the Promise of Hospitality*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2020.

36. « *Today there are many viewers but only a few witnesses* », in *ibid.*, p. 100. Nous traduisons.

37. « *Su práctica artística debe su existencia a la relajación de los servicios policiales mexicanos. Sus obras exponen con enorme franqueza la situación de ese aparato, al tiempo que son resultado de la complicidad de la artista con ese mismo sistema. El hecho de que a lo largo de los años las instituciones estatales mexicanas hayan promovido activamente el arte de Margolles es muestra de su talento para habitar una laguna legal y política. Sería imposible poner en cuestión sus métodos sin denunciar al mismo tiempo las peculiares normas tanto de la morgue como del sistema cultural. En este sentido su obra es menos una transgresión que un reflejo del estado deteriorado de la ley. Si su arte ocupa un espacio de tolerancia, es gracias a la complicidad e ineficiencia institucional* », in Cuauhtémoc MEDINA, « Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà », *Parachute*, n°104, 2001, p. 31-53, p. 31. Nous traduisons.

38. Pour le rapprochement entre Teresa Margolles et Doris Salcedo, cf. Edward BACAL, « The Concrete and the Abstract: On Doris Salcedo, Teresa Margolles and Santiago Sierra's Tenuous

Bodies », *Parallax*, vol. 21, n°3, 3 juillet 2015, p. 259-270, consulté le 24 octobre 2024, <https://doi.org/10.1080/13534645.2015.1058883>. L'article étudie en particulier l'utilisation chez ces deux artistes du béton, matériau inerte qui permet paradoxalement d'incarner les réalités de la perte, de la violence et de l'identité.

---

## RÉSUMÉS

Manifeste contre le silence de l'État face au chaos de la violence, l'œuvre de Teresa Margolles, aux confins des disciplines, peut choquer ou émouvoir. Ses installations artistiques, mettant au centre les corps des victimes de la violence frontalière entre Mexique et États-Unis, refusent le régime de la visibilité pour choisir d'autres formes de sensorialité. Le son, en particulier, s'attache à faire entendre des voix jamais entendues, minoritaires et réduites au silence. Ces voix, ces sons ténus exigent l'attention et l'écoute, lesquelles ne peuvent s'obtenir que par le silence qui dans l'œuvre puissante de Margolles revêt une double capacité de transformation : faire taire le silence autour des meurtres et pousser un inlassable cri de justice. Pour le spectateur, faire silence s'impose comme la condition de la réception de l'œuvre, à l'écoute des voix inaudibles. Le travail de Teresa Margolles impose la nécessité éthique d'un silence métamorphosant l'installation en lieu sacré : les victimes y accèdent à la dignité.

As manifesto against the silence of the State in the face of the chaos of violence, the work of Teresa Margolles, at the frontiers of disciplines, can shock or move. Her artistic installations, centered on the bodies of victims of border violence between Mexico and United States, reject the regime of visibility in favour of other forms of sensoriality. The sound, in particular, is designed to make heard voices that have never been heard, that are in the minority and silenced. These voices, these tenuous sounds, demand attention and listening, which can only be achieved through silence, which in Margolles' powerful work has a dual transformative capacity: to silence the silence surrounding the murders and to raise a tireless cry for justice. For the viewer, silence is the condition for receiving the work, listening to the unheard voices. Teresa Margolles' work imposes the ethical necessity of a silence that transforms the installation into a sacred place, where victims are given dignity.

Manifiesto contra el silencio del Estado ante el caos de la violencia, la obra de Teresa Margolles, en la encrucijada de varias disciplinas, puede conmocionar o conmover. Sus instalaciones artísticas, centradas en los cuerpos de las víctimas de la violencia fronteriza entre México y Estados Unidos, rechazan el régimen de visibilidad en favor de otras formas de sensorialidad. El sonido, en particular, pretende hacer oír voces que nunca se han oído, voces minoritarias y silenciadas. Estas voces, estos tenues sonidos, exigen atención y escucha, lo que sólo puede conseguirse a través del silencio, que en la poderosa obra de Margolles tiene una doble capacidad transformadora: acallar el silencio que rodea los asesinatos y lanzar un incansable grito de justicia. Para el espectador, el silencio es la condición de recepción de la obra, de escucha de las voces no escuchadas. La obra de Teresa Margolles impone la necesidad ética de un silencio que transforma la instalación en un lugar sagrado, donde se dignifica a las víctimas.

## INDEX

**Palabras claves :** Teresa Margolles, México, Estados Unidos, frontera, violencia, feminicidio, voz, iniciación, arte contemporáneo, ética

**Keywords :** Teresa Margolles, Mexico, United States, border, violence, femicide, voice, initiation, contemporary art, ethics

**Mots-clés :** Teresa Margolles, Mexique, États-Unis, frontière, violence, féminicide, voix, initiation, art contemporain, éthique

## AUTEUR

**GENEVIÈVE DRAGON**

Aix-Marseille Université – CIELAM