



HAL
open science

Images de morts et mort des images

Mathieu Corp

► **To cite this version:**

Mathieu Corp. Images de morts et mort des images. Cahiers d'Etudes Romanes, 2022, 45, pp.365-394. <hal-03939516>

HAL Id: hal-03939516

<https://amu.hal.science/hal-03939516v1>

Submitted on 14 Jan 2023

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-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Images de morts et mort des images

De la surexposition des cadavres
dans la photographie de presse mexicaine
et de la lutte contre l'invisibilité des victimes
dans l'art contemporain

Mathieu Corp

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Resumen: En México, las fotografías de las víctimas del crimen organizado aparecen a diario en los periódicos denominados de « nota roja ». Su irrupción masiva a finales del siglo XX transforma el significado y la función de las imágenes de los muertos, que pertenecen a una larga tradición iconográfica. Al sobreexponer los cadáveres y trivializar el trato degradante que se les inflige, las imágenes de los muertos son despojadas de los significados y de la función social que antes tenían. Varios artistas contemporáneos denuncian esta situación y conciben experiencias estéticas capaces de acercar al espectador a la muerte y reinscribir a las víctimas en el espacio social de los vivos.

Palabras claves : fotografía, nota roja, finales del siglo XX, México

Résumé : Au Mexique, les photographies de victimes du crime organisé font quotidiennement la une des journaux dits de *nota roja*. Leur irruption massive à la fin du xx^e siècle bouleverse le sens et la fonction des images de morts, qui appartiennent à une longue tradition iconographique. Surexposant les cadavres, banalisant le traitement dégradant qui leur est infligé, les images de morts sont dès lors dépouillées des significations et de la fonction sociale qu'elles assuraient. Différents artistes contemporains dénoncent cette situation, et conçoivent des expériences esthétiques capables de rapprocher le spectateur de la mort, et de réinscrire les victimes dans l'espace social des vivants.

Mots clés : photographie, *nota roja*, fin du xx^e siècle, Mexique



Mathieu Corp

Non seulement nous ne disposons plus d'images de la mort qui sachent nous obliger, mais nous commençons à nous habituer à la mort des images qui bénéficiaient encore, il y a peu, de la puissance de fascination anciennement opérée par le symbolique.

Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*.

Au Mexique, les photographies de victimes du crime organisé font quotidiennement la une des journaux dits de *nota roja*¹. Les cadavres, souvent mutilés, parfois démembrés, y sont représentés en gros plan, dans une débauche voyeuriste de sang, tandis que les titres décrivent crûment les conditions du décès. Ces victimes du crime organisé cohabitent en première page des journaux à sensation avec celles des accidents de la route, des féminicides et autres faits-divers. La *nota roja*, et les représentations visuelles de cadavres qui la caractérisent, s'inscrit dans une longue tradition journalistique et iconographique, qu'une exposition récente du Museo del Estanquillo de Mexico retrace et fait remonter à la fin du XVIII^e siècle². Elle comprend de grands noms des arts visuels mexicains, tels que le graveur José Guadalupe Posada, ou le photographe Enrique Metinides³.

C'est à partir des années 1990-2000 que les photographies de victimes du crime organisé commencent à inonder les colonnes des rubriques de *nota roja* des journaux, bouleversant foncièrement le sens et la fonction de ce genre journalistique, tout en prolongeant une tradition iconographique ancrée dans la culture mexicaine. Pour décrire et comprendre ces mutations, il convient de revenir dans un premier temps sur l'histoire de cette tradition, afin de mettre en évidence la fonction sociale occupée par cette catégorie d'images au sein de la culture mexicaine. La contextualisation est d'autant plus nécessaire que l'incorporation de ces photographies au sein d'une longue tradition iconographique conduit

1 L'expression fait référence à la rubrique faits-divers des journaux.

2 Rafael Barajas, *Una crónica de la nota roja en México. De Posada a Metinides. Del Tigre de Santa Julia al Crimen Organizado*, México, Asociación Cultural El Estanquillo, 2018, p. 181.

3 L'édition 2011 des Rencontres d'Arles a consacré au photographe une exposition intitulée *101 Tragédies*. Voir : *Rencontres d'Arles Photographie 2011*, Arles, Actes Sud, 2011.



parfois à des interprétations culturelles qui signalent une continuité historique, au détriment des bouleversements provoqués par l'irruption massive de ces images au tournant du XXI^e siècle. En effet, comme nous le verrons, la surexposition quotidienne et indifférencié des cadavres, les sévices qui leur sont infligés et l'esthétique qui préside à leur représentation photographique, ont conduit à banaliser cette violence et à dépolitiser sa représentation.

Dans le champ de l'art contemporain, différents artistes se sont emparés de cette situation pour montrer comment le traitement et la surexposition – mais aussi la disparition⁴ – des cadavres ébranlent la capacité des images de morts à signifier et à occuper une fonction sociale. Au-delà de la dénonciation des violences liées au crime organisé, leurs œuvres mettent en évidence la rhétorique des photographies médiatisées par la presse et la vacuité du sens de ces images. Nous analyserons enfin les stratégies plastiques mises en œuvre par les artistes pour lutter contre cette vacuité, afin de rapprocher le spectateur de la mort et de réinscrire les victimes dans l'espace social des vivants.

Les photographies de victimes du crime organisé : avatar contemporain d'une longue tradition iconographique

L'écrivain et journaliste mexicain Carlos Monsiváis (1938-2010) a consacré de nombreux écrits à la *nota roja* et notamment une chronique historique intitulée *Los mil y un velorios*, parue pour la première fois en 1994⁵. Il situe son apogée au milieu du XX^e siècle, souligne son ancrage dans la culture populaire (par le biais des *corridos*⁶ notamment ou des gravures de Posada, antérieurs à la constitution de la *nota roja* en tant que genre journalistique) et répertorie

4 Selon les statistiques publiées par la Commission Nationale de Recherche du Mexique (Comisión Nacional de Búsqueda), on comptait en 2021 près de 95000 disparus. Depuis les années 2000, et en particulier à partir de 2007, les disparitions forcées se sont devenues une manifestation récurrente des violences liées au crime organisé. Voir : <<https://comisionnacionaldebusqueda.com/>>.

5 Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios*, México, Alianza Editorial, 1994, p. 96. L'exposition organisée en 2018 au Museo del Estanquillo, a été réalisée à partir de la collection d'archives réunies par l'auteur en relation avec la *nota roja*.

6 Les *corridos* constituent un genre musical mexicain. Ils présentent des récits populaires liés à des événements politiques, des personnages historiques, des crimes ou des histoires d'amour. Voir : Aurelio González, *México tradicional. Literatura y Costumbres*, México, Colegio de México, p. 387.



différents cas qui ont contribué à la constitution d'une mémoire sociale, au sein de laquelle certains crimes et criminels sont devenus des références partagées. Dans ce contexte, les crimes popularisés par la *nota roja* étaient encore marqués par leur caractère exceptionnel. Outrageant la morale sociale, ils assuraient une fonction cathartique et donnaient à voir leur valeur exemplaire dans le drame des victimes et le châtement des criminels, en témoigne par exemple certaines expressions récurrentes associés aux titres accompagnant la publication des gravures de José Guadalupe Posada représentant ces crimes (Figures 1, 2 et 3) :

Sensacional noticia. Horroroso Ejemplar y Tremendo Castigo del Cielo, Terrible y Verdadera Noticia. Del Espantoso Ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, ¡Las terribles consecuencias de la embriaguez! Horripilantes crímenes. Un hombre que asesina a su mujer y su hijo⁷.

Au cours du xx^e siècle différentes interprétations ont été formulées pour expliquer la vitalité et la pérennité de cette tradition iconographique. Toutes tendent à faire de la violence dont ces images sont l'indice le symptôme d'une relation d'intimité avec la mort, considérée en tant que caractéristique historique et culturelle du peuple mexicain. Pour l'écrivain José Revueltas (1914-1976), la popularité des images morbides constitue le témoignage du « *monstruoso humor mexicano*⁸ », du « *placer por el absurdo y por las imágenes más inverosímiles a las que termina por dárselas, con el uso repetido y la popularidad aplastante, una existencia lógica y natural, de aceptación tranquila y sin reparos*⁹ ».

Dès 1950, dans *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (1914-1998) évoque les différentes manifestations culturelles, « *canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares*¹⁰ », qui témoignent de cette familiarité avec la mort.

-
- 7 Notre traduction : « Stupéfiante nouvelle. Exemple atroce et terrible châtement du ciel ; Terrible et authentique nouvelle. Au sujet de l'exemple effroyable de l'affaire de Norberta Reyes ; Les terribles conséquences de l'ivresse ! Des crimes horribles. Un homme qui assassine sa femme et son fils ».
- 8 José Revueltas, « A propósito de los muros de agua », in *Obras completas 1. Los muros de agua*, México, Edición Andrea Revueltas y Philippe Cheron, 1980, p. 18. Notre traduction : « monstrueux humour mexicain ».
- 9 José Revueltas, « Fantasía y realidad en el pueblo mexicano », in *Obras completas 24. Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, México, Edición Andrea Revueltas y Philippe Cheron, 1980, p. 183. Notre traduction : « goût pour l'absurde et pour les images invraisemblables auxquelles l'on finit par donner, à travers l'usage répété et la formidable popularité, une existence logique et naturelle, acceptée paisiblement et sans scrupule ».
- 10 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2007 (première édition en 1950), p. 193. Notre traduction : « chansons, proverbes, fêtes et réflexions populaires ».





Fig. 1. José Guadalupe Posada, *Sensacional noticia, Horroroso ejemplar y tremendo castigo del cielo*, 1919. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.

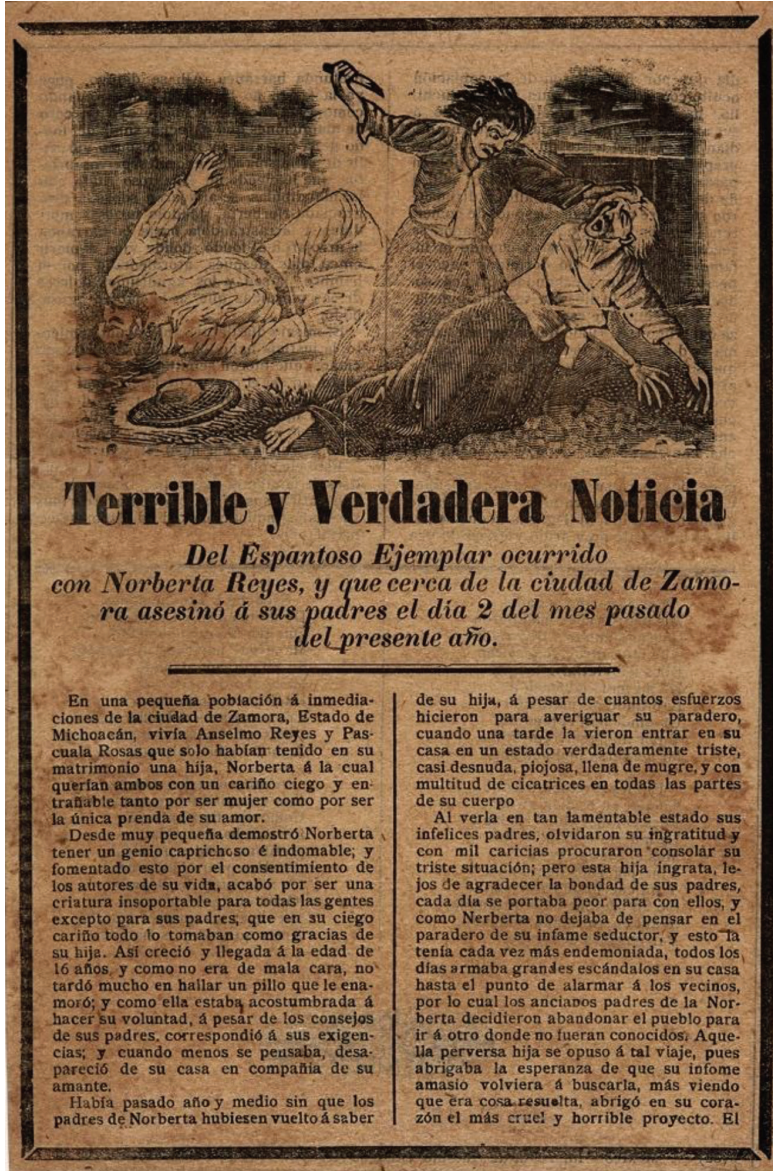


Fig. 2. José Guadalupe Posada, *Terrible y Verdadera Noticia. Del Espantoso Ejemplar ocurrido con Norberta Rey*, 1900. Collection : Carlos Monsiváis.



Fig. 3. José Guadalupe Posada, *¡Las terribles consecuencias de la embriaguez! Horripilantes crímenes. Un hombre que asesina á su mujer y su hijo*, 1900. Collection : Carlos Monsiviás.



Il souligne également le « *desdén o ironía* » avec lesquels la mort est abordée¹¹, y voit l'expression, bien souvent festive, de l'insignifiance et de la vanité de l'existence humaine, et une caractéristique propre au peuple mexicain : « *nuestras relaciones con la muerte son íntimas – más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo*¹² ».

Cette intimité des Mexicains avec la mort, et les interprétations culturelles qui la caractérisent, conduisent à considérer les photographies de cadavres, victimes du crime organisé, comme le prolongement contemporain d'une longue tradition iconographique. Certains auteurs n'hésitent pas à décrire le phénomène des violences sur les corps, dont témoignent ces images publiées par les journaux de *nota roja*, comme le signe manifeste d'une continuité historique héritée de la période préhispanique. L'historienne de l'art Caroline Perrée estime ainsi que : « ces pratiques de violence sur les corps entrent dans un imaginaire collectif très ancien et qui n'a jamais complètement disparu [...] la mort sacrificielle apparaît comme une donnée inhérente à la culture mexicaine¹³ ». Ainsi, les photographies de victimes du crime organisé ne seraient que l'avatar contemporain de cette tradition.

Inscrivant les photographies de cadavres, corps mutilés et démembrés, dans un héritage culturel propre au peuple mexicain, cette interprétation s'appuie sur des rapprochements iconographiques, qui sembleraient en effet permettre de reconstruire une continuité historique. Dans son article, Caroline Perrée met ainsi en relation les photographies contemporaines de cadavres disloqués avec l'image du corps démembré de la « déesse Coyolxauhqui représenté sur le disque exposé au musée d'Anthropologie de Mexico », estimant que l'image du corps démembré « hante l'imaginaire mexicain¹⁴ ». Des considérations culturelles, issues des réflexions développées par Octavio Paz, étayent ce rapprochement : « Même si le sens donné à la mort chez les Aztèques et les catholiques n'est pas le même [...] dans les deux cultures, la vie et la mort sont perçues comme les deux faces d'une même réalité, dans laquelle la mort apparaît comme la voie vers une vie nouvelle¹⁵ ». Par conséquent, « c'est bien cet imaginaire de la violence de

11 *Ibidem*. Notre traduction : « dédain ou l'ironie ».

12 *Ibidem*., p. 195. Notre traduction : « nos relations avec la mort sont intimes - plus intimes, peut-être, que celles de n'importe quel autre peuple ».

13 Caroline Perrée, « Au Mexique, la mort sainte dans l'art. Teresa Margolles : quand l'œuvre saigne », in *Amerika*, n° 8, 2013, p. 2. Mis en ligne le 22 avril 2014. Consulté le 12 octobre 2021. URL : <<https://doi.org/10.4000/amerika.3812>>.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.



la mort, qui s'exprime encore et toujours par une esthétique du corps démembré qui semble revivre à travers les morts orchestrées par les cartels que présentent les photos reproduites dans la presse à sensation¹⁶ ». La continuité historique identifiée ici repose donc sur des rapprochements esthétiques, légitimés à l'aune de considérations culturelles qui attribuent à la mort une dimension de transcendance, et aux images qui en témoignent une fonction sociale.

Dans un chapitre qu'il consacre à « L'image et la mort », l'anthropologue Hans Belting relève la diversité des « idées que les différentes cultures se sont faites de la mort », mais il signale, par-delà cette diversité, « l'importance que l'expérience de la mort a acquise dans les processus qui ont donné naissance aux images¹⁷ ». Il prête ainsi aux images de morts une fonction sociale : « C'est l'image qu'ils avaient eux-mêmes produite que les hommes opposaient désormais à l'image de la mort, au cadavre. En fabriquant des images, on entreprenait quelque chose pour ne pas demeurer plus longtemps passivement assujéti à l'expérience de la mort¹⁸ ». À ce titre, la tradition iconographique des images de cadavres au Mexique, ainsi que les différentes représentations populaires de la mort, témoignages d'un « humour monstrueux », apparaissent légitimement comme les symptômes d'une intimité avec la mort, visant à « répondre [ou repousser] par l'image à l'énigme de la mort¹⁹ ». Le caractère outrancier des images appartenant à l'iconographie de la *nota roja* (antérieures à l'essor du narcotrafic), parfois grotesque, souvent surréaliste et toujours tragique, du récit des crimes qui y ont été documentés, contribue à répondre à l'énigme de la mort, par la « *burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia*²⁰ ».

Cependant, il nous semble que cette lecture, qui invite à comprendre les photographies contemporaines de victimes du crime organisé à l'aune de la permanence d'une tradition culturelle, contribue à décontextualiser les causes de ces morts et à opacifier le contexte politique et économique qui les produit. À cet égard, une telle lecture ne tient pas compte de l'impact des bouleversements produits par la massification du crime, ni de l'ébranlement de la fonction sociale des images qu'engendrent ces bouleversements. En revenant

16 *Ibidem*.

17 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 188.

18 Caroline Perrée, *op. cit.*, p. 186.

19 *Ibidem*.

20 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 194. Notre traduction : « la dérision de la vie, l'affirmation du non-sens et de l'insignifiance de l'existence humaine ».



maintenant sur les réflexions menées par Octavio Paz au sujet du crime et en les analysant en tenant compte des bouleversements entraînés par l'essor du narcotrafic, nous souhaitons montrer comment l'image de la mort, tout en continuant d'appartenir à une tradition iconographique, a vu sa valeur et donc sa fonction symbolique, profondément remise en question.

Irruption du crime organisé, massification du crime et banalisation des images de mort au tournant des xx^e et xxi^e siècles

Lorsqu'il publie en 1950 *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz situe ses réflexions dans une société moderne, partiellement sécularisée, « *en un mundo intrascendente*²¹ ». C'est dans ce contexte qu'il établit une différence substantielle entre deux types de crime, le crime moderne qu'il situe implicitement dans un contexte international marqué par la Seconde Guerre mondiale, et le crime tel qu'il l'observe encore dans son propre pays, le Mexique. Au sujet du crime moderne, il écrit :

Los criminales y estadistas modernos no matan: suprimen. [...] En los campos de concentración primero se degrada al hombre; una vez convertido en objeto, se le extermina en masa. El criminal típico de la gran ciudad – más allá de los móviles concretos que lo impulsan – realiza en pequeña escala lo que el caudillo moderno hace en grande. También a su modo experimenta: envenena, disgrega cadáveres con ácidos, incinera despojos, convierte en objeto a su víctima²².

Au Mexique, au contraire :

Para nosotros el crimen es todavía una relación – y en ese sentido posee el mismo significado liberador que la Fiesta o la confesión –. De ahí su dramatismo, su poesía y – ¿por qué no decirlo? – su grandeza. Gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia²³.

21 *Ibidem*, p. 195.

22 *Ibidem*, p. 196. Notre traduction : « Les criminels et les hommes d'État modernes ne tuent pas : ils suppriment. [...] Dans les camps de concentration, l'homme est d'abord dégradé ; une fois qu'il est devenu un objet, il est exterminé en masse. Le criminel typique de la grande ville - quels que soient les motifs concrets qui l'animent - fait à petite échelle ce que le chef de guerre moderne fait à grande échelle. Il expérimente lui aussi à sa manière : empoisonne, désintègre des cadavres avec de l'acide, incinère les dépouilles, transforme sa victime en objet ».

23 *Ibidem*, p. 197. Notre traduction : « Pour nous, le crime est encore une relation - et en ce sens, il a la même signification libératrice que la Fête ou la confession. D'où son côté dramatique,



Dans un contexte marqué par la révélation récente des crimes de masse et des atrocités perpétrées durant la Seconde Guerre mondiale, le crime mexicain apparaît encore en tant que « relation », entre une victime et un assassin, « que es lo único que humaniza al crimen, lo único que lo hace imaginable²⁴ ». Dans de tels crimes, la victime n'est pas convertie en objet, mais dispose encore d'une identité. Au contraire, le crime moderne se caractériserait par une volonté de faire disparaître la singularité de la victime, à travers la mise en œuvre de deux procédés distincts : soit par la disparition du corps de la victime, soit par le traitement dégradant du cadavre qui conduirait à sa transformation en objet, autrement dit à sa déshumanisation.

La fin du xx^e siècle bouleverse ce panorama et rend caduque la distinction entre ces deux formes de crimes, établie par Octavio Paz en 1950. Au tournant des années 1990-2000, l'irruption massive des crimes liés au narcotrafic modifie profondément le paysage de la violence au Mexique. En 2021, l'ONG « Semáforo Delictivo » estimait que 80 % des homicides au Mexique étaient liés au narcotrafic²⁵. En 2009, dans la réédition de sa chronique historique publiée pour la première fois en 1994, Carlos Monsiváis prend acte de ce bouleversement et avertit dans la préface :

Vuelvo a este texto, que en rigor y por atender a la demografía funeraria debería llamarse *Los cien mil velorios*. En 15 años el cambio mayor es la emergencia feroz, a momentos militarizada, del narcotráfico, que modifica radicalmente el sentido de la nota roja y lo traslada casi a diario al altar de las ocho columnas. Desaparece la singularidad de los asesinatos y de los asesinos, y la masificación del delito es, también, la deshumanización masiva²⁶.

sa poésie et – pourquoi ne pas le dire ? – sa grandeur. Grâce au crime, nous accédons à une transcendance éphémère ».

- 24 *Ibidem*. Notre traduction : « qui est la seule chose qui humanise le crime, la seule chose qui le rende imaginable ».
- 25 Voir les statistiques précises publiées par l'ONG « Semáforo Delictivo » et par INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). URL : <<http://www.semaforo.com.mx/>>. Consulté le 12 novembre 2021.
- 26 Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Editorial Secretaría de Educación Pública / Asociación Nacional del Libro / Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, 2009, p. 12. Notre traduction : « Je reviens sur ce texte qui, à proprement parler et en accord avec la démographie funéraire, devrait s'appeler *Les cent mille veillées funèbres*. En quinze ans, le plus grand changement est l'émergence féroce, parfois militarisée, du narcotrafic, qui modifie radicalement la signification de la *nota roja* et le situe presque quotidiennement sur le piédestal des huit colonnes des journaux. La singularité des meurtres et des assassins disparaît, et la massification du crime est aussi une déshumanisation massive ».



Le caractère exceptionnel des crimes popularisés durant le xx^e siècle disparaît devant l'escalade de la violence, l'augmentation et la répétition des crimes : « *la nota roja que tradicionalmente había actuado como recurso reparador y excluyente representando al criminal y a la víctima como esos otros distintos en actos y suerte al lector, se convierte de pronto en relato compartido del cual no escapa el público aterrado*²⁷ ». La massification du crime et la circonscription de celui-ci à certaines zones spécifiques du pays impactent l'imaginaire national et produisent une nouvelle « *cartografía del terror*²⁸ ».

Deux autres éléments contextuels, consubstantiels à l'essor des violences liés au narcotrafic, contribuent à bouleverser le sens de la *nota roja* : d'une part, la révélation de la corruption et des liens qui unissent une partie de la classe politique aux cartels de la drogue, d'autre part, le développement, à partir des années 2000, et en particulier sous la présidence de Felipe Calderón (2006-2012) d'une « rhétorique de la guerre » contre le narcotrafic²⁹. La révélation d'affaires criminelles liées au narcotrafic impliquant des hommes politiques, par exemple dans la disparition des 43 étudiants d'Ayotzinapa en 2014, et l'impunité qui les couvre³⁰, participe au discrédit de l'action politique, affaiblissant l'autorité de l'État. Enfin, la « rhétorique de la guerre » contre le narcotrafic, mise en scène par le pouvoir politique et relayée par les médias, produit « *una narrativa hegemónica de buenos y malos*³¹ », qui « *neutraliza* al

27 Anadeli Bencomo, « Nota roja, narcocorrido y violencia : las leyendas del narcotráfico según Monsiváis », in *Taller de Letras*, vol. 50, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, p. 166. Notre traduction : « la *nota roja* qui avait traditionnellement agi comme une ressource réparatrice et excluante, représentant le criminel et la victime comme des autres différents du lecteur par leurs actes et leur destin, devient soudainement une histoire partagée à laquelle le public terrifié ne peut échapper ».

28 *Ibidem*.

29 C'est sous la présidence de Felipe Calderón, entre 2006 et 2012 que le taux d'homicide a le plus augmenté, le maximum historique ayant été atteint en 2011 avec 27487 assassinats. Voir : Carolina Torreblanca y Oscar Elton, « 374 mil 180 personas : cuatro sexenios de asesinatos en México », *Animal Político*, 9 décembre 2020. URL : <<https://www.animalpolitico.com/el-foco/374-mil-180-personas-cuatro-sexenios-de-asesinatos-en-mexico/>>. Consulté le 3 janvier 2022.

30 Voir notamment : Silvia Dutrénit Bielous, Gonzalo Varela Petito, « Desapariciones forzadas e impunidad en la historia mexicana reciente », in *Razón Crítica*, n° 4, 2018, p. 105-135. Doi : <<http://dx.doi.org/10.21789/25007807.1300>>.

31 Sergio Rodríguez-Blanco, Federico Mastrogiovanni, « Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas », in *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n° 58, 2018, p. 91. Notre traduction : « un récit hégémonique de bons et de méchants ».





*periodismo en tanto práctica de significación crítica*³² », entretient l'impunité des pouvoirs politiques et opacifie la compréhension des violences générées par le narcotrafic, en ignorant volontairement les ramifications du phénomène, la façon dont il est imprégné dans de nombreux secteurs, ruraux et populaires, de la société :

Bajo la retórica de la guerra se construye una percepción del problema en la que los “mafiosos”, los “narcos”, los “criminales” aparecen como esos *otros*, extraños a la sociedad. La representación del mal que encarna la figura del enemigo es ubicada fuera de la noción de *nosotros*. Una gran falacia de la guerra contra las drogas, contra el narcotráfico o contra el crimen organizado. En esta fallida guerra, el enemigo está dentro y al cuestionar el modo de vida de las redes de narcotráfico, las preguntas se revierten hacia nuestra propia cotidianidad. *Ellos* son, el vecino, el primo, el amigo, el hijo de la maestra, el estudiante³³.

Face à un tel contexte, la banalisation et l'opacité du crime se sont substituées à l'exceptionnalité, qui caractériserait la *nota roja*, désormais « despojada de su dimensión catártica³⁴ ». Tandis que les assassinats se succèdent, la singularité des victimes et des corps s'estompe pour n'apparaître plus que comme les symptômes d'une violence endémique.

L'irruption des violences liées au narcotrafic a donc bouleversé le sens de la *nota roja* et rendu caduque la fonction sociale des images de la mort : « Cette violence médiatique et médiatisée envahit et sature l'espace public au point de la banaliser, d'en faire une image quotidienne qui ne suscite plus aucune réaction si ce n'est sa simple contemplation passive. Nul doute que cette presse à sensation crée par la photographie une esthétique de la violence ordinaire³⁵ ». Dans ce contexte, la *nota roja* cultive désormais une spectacularisation morbide des crimes, juxtaposant souvent des photographies de cadavres avec celles de

32 *Ibidem*, p. 96. Notre traduction : « neutralise le journalisme en tant que pratique de production critique de sens ».

33 Lilian Paola Ovalle, « Imágenes abyectas e invisibilidad de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México », in *El Cotidiano*, n° 164, 2010, p. 104. Notre traduction : « Sous la rhétorique de la guerre, une perception du problème est construite dans laquelle les “mafieux”, les “narcos”, les “criminels” apparaissent comme ces *autres*, étrangers à la société. La représentation du mal incarnée par la figure de l'ennemi est placée en dehors de la notion de *nous*. C'est une grande supercherie de la guerre contre les drogues, contre le narcotrafic ou le crime organisé. Dans cette guerre ratée, l'ennemi est à l'intérieur, et lorsque nous remettons en question le mode de vie des réseaux du narcotrafic, les questions se tournent vers notre propre vie quotidienne. Ils sont le voisin, le cousin, l'ami, le fils de la professeure, l'étudiant ».

34 Anadeli Bencomo, *op. cit.* Notre traduction : « privé de sa dimension cathartique ».

35 Caroline Perrée, *op. cit.*, p. 2.



femmes dénudées, l'ensemble apparaissant comme la récupération marchande de l'articulation des pulsions antagonistes, de l'ancienne association du couple oxymore Eros et Thanatos.

Revenons maintenant sur les traits qui caractérisent cette « esthétique de la violence ordinaire » dans la photographie de presse, afin de comprendre ensuite les stratégies plastiques mises en œuvre par différents artistes pour dénoncer le traitement des cadavres auquel elle conduit, et lutter contre la disparition du sens des images qui lui est corrélée.

Esthétique des photographies de crime et déshumanisation des victimes

L'œuvre de l'artiste mexicaine Teresa Margolles intitulée *PM2010* offre un témoignage édifiant des caractéristiques formelles de la photographie de cadavres, victimes du crime organisé, telle qu'elle est produite et diffusée dans la presse. Au cours de l'année 2010, l'artiste a collectionné les premières pages du journal *PM* de Ciudad Juarez, publié chaque soir de lundi à samedi, et systématiquement consacré à un crime. Elles ont ensuite été disposées côte-à-côte de manière linéaire sur un ou plusieurs murs selon les lieux d'exposition. Elles ont également été compilées dans un livre édité par l'artiste.

Chaque image représente une scène de crime, apparaissant souvent à côté de photographies de femmes dénudées posant de manière érotique, et suscitant une autre forme de voyeurisme (Figures 4, 5 et 6). On ne distingue que quelques éléments des scènes de crime, l'asphalte d'une route ou d'une rue, le mur d'un édifice souvent, parfois une ou plusieurs voitures, avec des impacts de balles, et toujours un cadavre. Étendue sur le sol, il est quelques fois entouré d'individus, policiers en uniformes ou en civils, militaires, arrivés peu avant le photjournaliste. Peu d'éléments permettent de reconnaître les lieux, le contexte urbain est seulement suggéré. Le champ dégagé par le cadrage permet surtout d'appréhender le corps, masse inerte au milieu de l'image. Dans d'autres photographies, fréquemment, le cadavre apparaît en gros plan, le sang répandu, le corps désarticulé.

Les titres, en lettres capitales, et dont la couleur rouge fait écho au sang des victimes, exacerbant la cruauté de l'image, décrivent de manière laconique les conditions de l'assistanat ou le nombre de victimes : « *Matan a seis en 20 minutos* », « *¡Teipeado!* », « *Otra jornada de sangre ayer 17 más* », « *Decapitan*

Images de morts et mort des images



Fig. 4. Teresa Margolles, *PM2010*, 2012. Installation. 313 images de couverture du journal PM de Ciudad Juarez, Mexique, publiées en 2010. Dimension pour chacune : 37,2 X 32,2 cm, encadrées.
Vue de l'installation : 7^e Biennale de Berlin, Berlin, Allemagne, 2012. Photo : Marta Gornicka.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



Fig. 5. Détail de : Teresa Margolles, *PM2010*, 2012. Installation. 313 images de couverture du journal PM de Ciudad Juarez, Mexique, publiées en 2010. Dimension pour chacune : 37,2 X 32,2 cm, encadrées.
Vue de l'installation : 7^e Biennale de Berlin, Berlin, Allemagne, 2012. Photo : Marta Gornicka.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



Fig. 6. Teresa Margolles, *PM2010* (Livre), 2012. Livre imprimé sur papier, étui.
Livre d'artiste qui compile les images des couvertures du journal *PM* de Ciudad Juarez,
Mexique, publié en 2010. Livre : 30 x 36 cm. Étui : 32,5 x 38,5 cm.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

a 'Federal' », « *La destrozán con piedra y le pasan auto*³⁶ ». Contrairement aux faits-divers narrés par les textes accompagnant les gravures de Posada un siècle plus tôt (voir Figures 1, 2 et 3), aucun nom ou adjectif ne produit d'appréciation morale du crime. Les seules appréciations émises concernent la quantité d'assassinats : « *Ayer sólo hubo dos homicidios*³⁷ ». L'utilisation récurrente de la troisième personne du pluriel rend compte de l'indétermination qui entoure les auteurs et de la focalisation de la *nota roja* sur les évidences matérielles du crime, au détriment des informations permettant de les contextualiser. Les victimes ne sont jamais nommées et leur visage demeure non reconnaissable et souvent non visible. L'anonymat préside à la représentation des assassins comme de leurs victimes.

36 Notre traduction : « Ils en tuent six en 20 minutes », « Scotché ! », « Une nouvelle journée sanglante hier avec 17 victimes de plus », « Ils décapitent à un agent de police », « Ils l'abattent à coup de pierre et roulent dessus avec une voiture ».

37 Notre traduction : « Hier il y a seulement eu deux homicides ».

Le nombre des images compilées fait vite apparaître, par la répétition, des modèles ou des formes de crimes. La chercheuse Lilian Paola Ovalle distingue ces « *formas naturalizadas y ritualizadas de muerte violenta*³⁸ », apparaissant de manière récurrente dans les photographies de cadavres. L'identification de ces formes repose sur la composition des images ainsi que sur la nature de l'assassinat, dont rendent souvent compte les titres des journaux, utilisant fréquemment des néologismes forgés à partir de la description de l'état du cadavre : « *encajuelado* », « *enteipado* », « *zarandeados* », « *empozolados*³⁹ ». Chacun de ces termes fait référence à des types de sévices infligés aux corps des victimes. Leur utilisation répétée dans les titres des journaux les a progressivement convertis en catégorie de crimes : « *la escena y sobre todo su repetición, trivializa la muerte. La desacraliza y sobre todo, la naturaliza*⁴⁰ ».

Dans l'installation *PM 2010* de Teresa Margolles, l'accumulation des images et leur disposition sous forme de séries linéaires horizontales donne à voir cette répétition et rend compte de la massification du crime. Le traitement journalistique, à la fois photographique et informatif, reposant essentiellement sur une présentation factuelle, génère une représentation stéréotypée sur laquelle achoppe le désir de compréhension du spectateur, pour ne susciter que la stupeur. La répétition des sujets et des formes de représentation des homicides, la précarité temporelle de l'expérience médiatique des images et de l'information qui y est associée, ainsi que l'anonymat des victimes comme des bourreaux, opacifient le contexte du crime et font disparaître sa singularité. Le crime n'est dès lors plus une « relation », mais une occurrence de plus, confirmant l'évidence d'une violence endémique et alimentant un imaginaire de la terreur. Les formes ritualisées du crime correspondent à ce qu'Octavio Paz décrivait au début des années 1950 pour caractériser « les criminels modernes⁴¹ » : il ne s'agit pas de tuer mais de supprimer. La dégradation du corps, la destruction de son intégrité physique, convertit la victime « en objet ».

38 Lilian Paola Ovalle, *op. cit.*, p. 106. Notre traduction : « formes naturalisées et ritualisées de mort violente ».

39 Les « *encajuelados* » correspondent aux corps retrouvés dans le coffre de voitures abandonnées sur la voie publique. Les « *enteipados* » font référence aux photographies de corps dont les visages ont été recouverts de ruban adhésif. Les « *zarandeados* » sont les corps qui ont été partiellement incinérés. Les « *empozolados* » correspondent aux corps partiellement désintégrés avec de l'acide.

40 Lilian Paola Ovalle, *op. cit.*, p. 111. Notre traduction : « La scène et surtout sa répétition, banalise la mort. Elle la désacralise et surtout, la naturalise ».

41 Voir note de bas de page n° 22.



De telles formes de violence « *destruye[n] la unicidad del cuerpo, borra[n] la identidad, deshumaniza[n] el cadáver*⁴² ». En outre, nombreux sont les corps des victimes qui ne parviennent pas à être identifiés et qui sont enterrés dans des fosses communes. En mutilant les corps, en faisant disparaître leur visage, on les prive de leur capacité à faire image.

Au-delà des procédés mis en œuvre par les bourreaux, l'esthétique des photographies de presse et la rhétorique qui président à leur publication participent de l'invisibilisation et la déshumanisation des victimes :

los diarios de "nota roja" [...] se han ocupado de crear un archivo visual en donde un cadáver es igual a otro [...]. El cuerpo humano es esas imágenes está fragmentado pues el fotógrafo se concentra en retratar la carne herida o carne muerta eliminando así las diferencias constitutivas que definirían a cada humano⁴³.

Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, auteurs de la citation ci-dessus, estiment que, dans ce contexte, les corps sont traités par les bourreaux, et représentés par les photographes, comme des déchets.

« *Desecho* » (soit « Déchet ») est le titre d'une performance réalisée par l'artiste guatémaltèque Regina José Galindo à l'occasion de la Foire d'art contemporain intitulé Zona Maco de 2017 à Mexico. Au cours de cette performance, l'artiste s'est enfermée dans un sac en plastique noir, déposé devant un container à ordures à proximité de la Foire, avant d'être emporté par le service des éboueurs⁴⁴. Par les brefs mouvements que l'artiste accomplissait avec son corps, depuis l'intérieur du sac, les passants étaient en mesure d'inférer la présence d'un être vivant. Son identification jouait le rôle d'interpellation, rappelant le traitement outrageant de certains cadavres, victimes des violences liées au narcotrafic, régulièrement retrouvés dans des poubelles ou décharges à ordures⁴⁵.

42 Lilian Paola Ovalle, *op. cit.*, p. 112. Notre traduction : « détruisse[nt] l'unicité du corps, f[ont] disparaître l'identité, déshumanise[nt] le cadavre ».

43 Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, « La imagen del desecho. Hacia un análisis de estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura », in *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, vol. 4, n° 7, 2015, p. 74. Notre traduction : « les journaux de *nota roja* [...] se sont employés à créer une archive visuelle dans laquelle un cadavre est le même qu'un autre [...]. Le corps humain dans ces images est fragmenté parce que le photographe se concentre sur la représentation de la chair blessée ou morte, éliminant ainsi les différences constitutives qui définissent chaque être humain ».

44 Voir le compte-rendu de la performance et les photographies qui l'accompagnent sur le site de l'artiste : URL : <<https://www.reginajosegalindo.com/>>. Consulté le 12 octobre 2021.

45 L'écrivain Roberto Bolaño (1953-2003) y fait également référence dans l'une partie des cinq parties qui composent le roman *2666* dont l'action est située dans la ville fictive de Santa



Au sein de la photographie de *nota roja*, rares sont les approches qui renouvellent l'esthétique des photographies de crimes. On en trouve néanmoins des tentatives dans certaines images récompensées au sein de concours de photojournalisme. C'est par exemple le cas de la photographie réalisée par le journaliste Christopher Venegas, lauréate du 3^e prix du prestigieux World Press Photo dans la catégorie « *Contemporary Issue* ». Elle représente cinq cadavres, enveloppés d'un drap blanc et pendus sous un pont de la ville de Saltillo au Nord du Mexique. Ils correspondent à la catégorie des « *colgados* » et « *encobijados* » telles qu'on les retrouve employés dans les titres des articles de presse⁴⁶. L'image publiée sur le site web du World Press Photo est intitulée « *Victims of organized crime*⁴⁷ ». Extraite par le biais du concours des conditions de publication traditionnelle des journaux de *nota roja*, la photographie se distingue d'abord par sa facture plus nette et soignée. La lumière d'un gyrophare éclaire depuis l'extérieur du cadre le mur du souterrain où les corps ont été retrouvés. Associée à l'éclairage urbain orangé, elle projette sur le mur une lumière violacée qui confère à la scène de crime un aspect surnaturel, où se distinguent les corps enveloppés, inertes, reposant sur le sol ou pendus le long du mur. Si les cadavres conservent leur anonymat, le drap blanc, resté immaculé, dans lequel ils ont été enveloppés active pour le spectateur de l'image la figure de la momie, dont le processus d'embaumement avait pour but de conserver l'intégrité du corps mort. L'image contraste à ce titre avec les photographies traditionnelles de cadavres publiées par les journaux de *nota roja*, où les corps ne sont représentés que comme des masses ou restes informes dégradés et souvent maculés de sang.

Autre lauréat d'un des prix du World Press Photo en 2011 dans la catégorie « *General News, Stories*⁴⁸ », Fernando Brito, journaliste spécialisé dans la *nota roja* auprès du quotidien *El Debate* de la ville de Culiacán, a produit des images qui renouvellent l'esthétique des photographies de crimes. À la différence de Christopher Venegas, le photographe a ici été primé pour une série réalisée en

Teresa, qui correspond à celle, réelle, de Ciudad Juárez. Dans la quatrième partie, il fait état de 110 assassinats ou viols commis sur des femmes, dont les corps ont souvent été retrouvés abandonnés dans des décharges. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelone, Anagrama, 2004.

46 Les « *encobijados* » correspondent aux corps retrouvés enveloppés dans des draps ou des couvertures, tandis que les « *colgados* » sont littéralement les pendus.

47 Voir : <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2014/christopher-venegas/1>>. Consulté le 12 novembre 2021.

48 Voir : <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2011/fernando-brito/6>>. Consulté le 14 novembre 2021.

marge des images qu'ils publient dans le quotidien. Intitulée *Tus pasos se perdieron con el paisaje*⁴⁹, Fernando Brito a constitué cette série depuis les scènes de crime où son travail de journaliste le conduisait. L'inscription du cadavre au sein de l'espace où il a été retrouvé caractérise l'ensemble de ces images (Figures 7, 8, 9 et 10), établissant d'emblée un contraste avec l'esthétique des photographies de *nota roja* où le contexte est seulement suggéré par quelques éléments génériques (pans de mur, segment de route ou de chemin). L'environnement est ici systématiquement rural et agricole : le ou les cadavres gisent au bord d'un chemin de terre, d'un champ ou d'une rivière. Le format reprend le modèle de composition de la photographie de paysage. Organisée en fonction des règles de la perspective, celle-ci suscite une observation contemplative de l'image, où le regard se déplace, du premier plan et des éléments du paysage – haie d'arbres, chemin, bord de champ, reliefs – organisés dans le cadre, jusqu'à la ligne d'horizon et le ciel vers lesquels ces éléments convergent. Dans certaines images (Figure 7 notamment), la dépouille de la victime apparaît seulement comme un détail, n'interrompant pas le déplacement du regard.



Fig. 7. Fernando Brito, 22 juin 2010, nord du Mexique. Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (3^e prix du World Press Photo 2014, dans la catégorie « Contemporary Issue, Stories »).
Crédits : Fernando Brito.

49 Notre traduction : « Tes pas se sont perdus avec le paysage ».

Images de morts et mort des images



Fig. 8. Fernando Brito, 16 avril 2010, nord du Mexique.
Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.
Crédits : Fernando Brito.



Fig. 9. Fernando Brito, 18 septembre 2010, nord du Mexique.
Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.
Crédits : Fernando Brito



Mathieu Corp



Fig. 10. Fernando Brito, 31 juillet 2010, nord du Mexique.
Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.
Crédits : Fernando Brito.



Dans la majorité des photographies cependant, la présence du cadavre, situé au premier plan et mis en évidence par l'utilisation d'une faible profondeur de champ, interpelle le spectateur et interfère avec le déplacement du regard. Celui-ci bute et revient sans cesse sur le corps étendu sur le sol, alors que la composition de l'image l'invite à se déplacer et regarder au loin. Une tension est ainsi générée dans l'acte de regard qu'implique le modèle de la photographie de paysage. Cette tension conduit à déplacer et renouveler la représentation des victimes du crime organisé, car elle joue également sur un plan éthique. Le format de la photographie de paysage, prise à hauteur d'œil, imitant une perception « naturelle » (ou naturalisée), place le spectateur en position de contemplateur attentif. Or, le soin porté aux couleurs, à la lumière, et la faible profondeur de champ utilisé, révèlent de nombreux détails morbides sur le corps du cadavre, traces des sévices qui lui ont été infligés (Figure 10 par exemple), convertissant manifestement la position de contemplateur en celle de voyeur, qui devient rapidement insoutenable.

Contrairement à l'esthétique traditionnelle de la photographie de presse, l'inscription du cadavre dans un contexte et surtout l'acte de regard



que la représentation de ce contexte suscite par l'activation du modèle de la photographie de paysage, redonnent à voir le traitement dégradant des cadavres. La tension mise en œuvre permet donc de rappeler la violence de ces morts et, par voie de conséquence, la manière dont cette violence est banalisée et naturalisée par la photographie de *nota roja* : « *Así, Brito denuncia el trato que se les da al cadáver tanto en el crimen como en la imagen*⁵⁰ ».

Les écrits consacrés aux effets sur le spectateur de la photographie de *nota roja* insistent tous sur l'idée que l'esthétique employée, caractérisée par une complaisance à l'égard de la violence, ajoutée à la répétition et l'accumulation des images de violence, « *genera una anestesia, una incapacidad de sentir algo por su demasía*⁵¹ » :

la representación visual del sufrimiento se había convertido para nosotros en un cliché y que, de tanto ser bombardeados por fotografías sensacionalistas, nuestra capacidad de respuesta ética había quedado disminuida⁵².

Dès lors, la photographie de *nota roja* n'exercerait désormais « aucune fonction critique », et aurait même conduit à empêcher tout exercice d'un « regard critique⁵³ ». Face au constat de la vacuité des photographies de *nota roja*, les approches qui, à la manière de Fernando Brito, produisent un écart avec ses représentations stéréotypées, contribuent à mettre en évidence et à dénoncer cette situation. Mais, c'est dans d'autres propositions artistiques, qui semblent avoir pris acte de la « mort des images » engendrée par cette vacuité, que se distingue une véritable volonté de produire des expériences capables de rapprocher le spectateur de la mort, et de réinscrire les victimes dans l'espace social des vivants.

50 Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, *op. cit.*, p. 87. Notre traduction : « Brito dénonce ainsi le traitement réservé au cadavre tant dans le crime que dans l'image ».

51 *Ibidem*, p. 85. Notre traduction : « génère une anesthésie, une incapacité à ressentir quoi que ce soit en raison de son caractère excessif ».

52 Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 102. Citée par Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, *op. cit.*, p. 88. Notre traduction : « la représentation visuelle de la souffrance était devenue pour nous un cliché et, pour avoir autant été bombardés de photographies sensationnalistes, notre capacité de réaction éthique avait été diminuée ».

53 Caroline Perrée, *op. cit.*, p. 2.



De l'esthétique de la trace contre la surexposition des cadavres et de la lutte contre l'invisibilité des victimes

Depuis les années 1990, l'artiste Teresa Margolles (née en 1963 à Culiacan) a produit des œuvres dont la mort et les violences criminelles au Mexique constituent les dénominateurs communs. Diplômée en médecine légale, elle a travaillé dans une morgue, où elle recueille les matériaux avec lesquels beaucoup de ses œuvres ont été réalisées, ceux-ci sont quelques fois directement prélevés sur des scènes de crime : sang de cadavres ou tissus dans lesquels ils ont été enveloppés, graisse humaine, liquides utilisés pour laver les corps, et même parfois fragments de corps. Même lorsqu'il ne s'agit pas directement de matériaux ayant été en contact avec les victimes, l'artiste utilise des objets qui portent les stigmates réels de ces violences. Ces œuvres ne sont donc pas des images au sens de représentations visuelles produites par un dispositif optique, mais des installations faites de traces qui, comme nous allons le voir, engagent la mobilisation par le spectateur de représentations ou d'images mentales, capables de faire apparaître ce qui n'est pas rendu visible.

C'est le cas par exemple pour l'œuvre intitulée *Muro baleado* (« Mur criblé de balles »), datant de 2009, pour laquelle l'artiste a remonté un à un dans l'espace d'exposition les parpaings d'un mur criblé de balles. L'acte consistant à extraire de son contexte les traces de cette violence pour les donner à voir dans un espace muséographique doit moins être considéré à l'aune de la tradition artistique du *ready-made*, que de la nature indicielle de ces traces. Les impacts de balle renvoient aux manifestations de violence et aux crimes qui scandent quotidiennement l'actualité et que médiatisent la *nota roja*⁵⁴. Mais c'est le spectateur qui est amené à établir ce lien, à mobiliser ses propres représentations mentales pour combler « le vide qui se crée entre ce qui est donné à voir (peu de chose) et ce qui est signifié sur les cartels [de présentation des œuvres]⁵⁵ ».

Dans la majeure partie des installations de Teresa Margolles le spectateur ne peut identifier immédiatement l'origine des traces de corps issues de scènes de crime, c'est la lecture du titre des œuvres et des informations présentées sur les cartels qui le lui permet. C'est par exemple le cas de *Caída libre* (« Chute

54 En 2019, selon des estimations un assassinat avait lieu chaque 15 minutes au Mexique. Voir : <<https://www.mexicosocial.org/un-asesinato-cada-15-minutos/>>. Consulté le 10 janvier 2022.

55 Sylvia Girel, « Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ? », in *La Voix du regard : Revue littéraire sur les arts de l'image, Images interdites, figures imposées*, 2007, p. 63.



libre ») composée d'un réservoir empli de graisse humaine qui s'écoule au goutte-à-goutte sur le sol pour former progressivement une flaque. Les gouttes tombent à intervalles réguliers, produisant une scansion qui évoque la répétition et le rythme auquel les crimes se succèdent dans l'actualité. *Encobijados* (« Enveloppés »), le titre de cette œuvre réalisée en 2006 renvoie à la catégorie de cadavres retrouvés enveloppés dans des couvertures. L'œuvre est constituée de ces couvertures colorées et sur chacune d'entre-elles on peut distinguer des tâches et des morceaux d'adhésif qui ont servi à les maintenir plaquée contre le corps de la victime qui y a été enveloppée. Les corps sont absents, mais chaque couverture renvoie à cette absence, presque fantomatique car les couvertures ont été disposées verticalement, tels des ponchos, et non couchées sur le sol.

En vertu de leur nature indiciare, les matériaux à partir desquels ces œuvres sont produites, par transfert ou extraction de leur contexte vers celui de l'exposition, renvoient donc systématiquement à un ou plusieurs cadavres, victimes des violences engendrées par le crime organisé. Il ne s'agit pas cependant d'un crime spécifique, daté et localisé, que le spectateur serait en mesure d'identifier, mais du crime en tant que phénomène inscrit dans un contexte, et de la mort en tant qu'absence à laquelle renvoient les traces laissées par les cadavres : « C'est implicitement que ce contexte naturel est présent, et tout son art consiste à inviter le spectateur à le reconstruire, tout au moins à se l'imaginer⁵⁶ ».

Comme nous avons tâché de le montrer, la surexposition des cadavres dans les photographies de la presse a contribué à banaliser et naturaliser la violence à laquelle elles renvoient, et à épuiser la capacité de l'image à représenter la mort en suscitant de la part du spectateur une « réponse éthique ». Si, comme l'affirmait Roland Barthes en 1980, « dans la Photographie le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation⁵⁷ », les photographies de *nota roja* conservent en effet leur valeur de preuve. Cependant, la capacité du spectateur à se figurer la violence de ces morts et à y répondre éthiquement est mise à mal par la répétition et la banalisation des crimes. Comme paralysé par la stéréotypie des représentations photographiques, le pouvoir de représentation de l'image photographique est dès lors relégué au profit de sa seule valeur d'authentification. La diminution de la capacité de « réponse éthique » du spectateur en est la conséquence, et la passivité que lui impose la saturation de ce type d'images dans les médias en est le symptôme.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 139.



Dans les installations de Teresa Margolles, le dépouillement des œuvres, ou leur caractère minimaliste, engage de la part du spectateur un travail nécessaire de reconstruction, de recomposition du sens qui mobilise son imaginaire, ses représentations mentales. Le processus d'inférence, qui permet de rattacher les traces dont ces œuvres sont composées aux morts violentes auxquelles elles renvoient, ne s'accomplit pas dans l'immédiateté de la reconnaissance d'une situation stéréotypée, mais suppose une activité cognitive. Les œuvres décrites ci-dessus, les objets exposés et les traces qu'ils présentent occupent une fonction métonymique que le spectateur est amené à activer par le biais des informations qui lui sont communiquées quant à la nature de ces traces. Dans *Herida* (« Blessure »), créée en 2007, l'œuvre jouit d'une fonction davantage allégorique. L'artiste a creusé un sillon traversant de part en part le sol bétonné de l'une des salles d'exposition de la Fondation Jumex de Mexico et l'a rempli de sang et autres fluides prélevés dans des morgues sur différents cadavres. Le titre et la forme de l'œuvre renvoient à la matérialité des cadavres, des lésions ou des mutilations infligées au corps durant le crime et depuis lesquelles le sang s'écoule. Mais il renvoie également à la violence endémique qui frappe le pays, plaie ouverte ou blessure vive qui ne cesse de le meurtrir.

Dans d'autres œuvres, le spectateur est directement mis en contact avec l'eau savonneuse utilisée pour laver les dépouilles. C'est le cas de *En el Aire* (produite en 2003), et de l'installation présentée au sein du Pavillon du Mexique à la Biennale de Venise en 2009 et intitulée *Cleaning*. Dans la première, l'eau a été transformée en bulles de savon projetées à intervalles réguliers parmi les spectateurs qui se déplacent dans la salle. Dans la seconde, le spectateur parcourt des salles dont le sol est constamment humidifié par une eau savonneuse de même nature, répandu par des proches des victimes sollicités et recrutés dans le cadre de l'exposition. Comme les œuvres précédemment décrites, celles-ci engagent de la part du spectateur un travail de recomposition du sens, élaboré à l'aide des indices, des traces et des informations qui sont mises à sa disposition. Cependant, la mise en contact du spectateur avec la matérialité des traces qui renvoient aux cadavres rompt ici brutalement la distance avec laquelle nous avons l'habitude de considérer la mort⁵⁸ : « [les cadavres] deviennent les objets d'une expérience

58 On peut également mentionner la performance de Regina José Galindo intitulée « Necromonas » (2012) en référence aux substances chimiques émises par un corps en décomposition. Durant cette performance l'artiste posait nue sur un socle, à la manière d'un mort. Le cadavre en décomposition d'un porc, dissimulé sous le socle, émettait une odeur de mort pestilentielle dont le spectateur faisait l'expérience, identifiant le corps de l'artiste comme un cadavre en décomposition. Voir : <<https://www.reginajosegalindo.com/>>.



esthétique possible malmenant les mises à distance réelles et/ou symboliques élaborées dans le cadre de nos mondes sociaux ordinaires⁵⁹ ». Or, si cette mise à distance des morts est le fruit d'une évolution historique de nos sociétés, dans le contexte mexicain elle est également le produit d'une banalisation de la représentation des victimes des violences liées au crime organisé. Celle-ci a épuisé le pouvoir de « transfiguration ontologique » historiquement attribué aux images, soit le pouvoir transféré à l'image « d'apparaître au nom et à la place du corps » qui, pour l'anthropologue Hans Belting⁶⁰, est l'une des caractéristiques majeures à l'origine de la production d'images de morts :

L'image n'était pas seulement une compensation, mais elle acquérait, dans l'acte de la délégation, un « être » qu'elle représentait au nom d'un corps, sans que ce statut ontologique soit démenti par l'apparence à partir de laquelle il opérait. [...] Par les images et à travers les rites dont elles étaient l'objet, on procédait à une extension de l'espace social en y adjoignant l'espace des morts⁶¹.

Si Hans Belting utilise le passé dans cette citation, c'est parce qu'il estime que, dans le contexte contemporain, « la mort est devenue si abstraite qu'on voit même s'évanouir à son propos la question du sens qui lui était traditionnellement attachée⁶² ». Dans un contexte où l'espace médiatique est devenu l'espace social privilégié et surabondant d'apparition des cadavres, la mort semble avoir été mise à distance pour devenir une simple évidence, quantifiable. Face à la vacuité des représentations photographiques de cadavres, engendrée par cette situation, les œuvres de Teresa Margolles tendent à renouveler l'expérience des images de morts violentes et, dans la mise en contact avec la matérialité des cadavres, interrogent la distance qui préside à nos relations avec ces morts.

D'autres artistes imaginent également des stratégies pour renouveler la capacité de réponse éthique du spectateur. C'est le cas du mexicain Rafael Lozano-Hemmer qui, en 2015, a créé une œuvre intitulée *Level of confidence* (que l'on pourrait traduire par « Niveau de confiance »). L'artiste utilise les quarante-trois portraits des étudiants d'Ayotzinapa, disparus le 26 septembre 2014 dans la ville d'Iguala. Le 7 novembre 2014, le gouvernement mexicain fit connaître aux proches des victimes les premiers résultats d'une enquête

59 Sylvia Girel, « L'art du cadavre », in *Communications*, Vol. 97, n° 2, 2015, p. 81-92. URL : <<https://doi.org/10.3917/commu.097.0081>>. Consulté le 8 janvier 2022.

60 Hans Belting emprunte ici à Louis Marin le concept de « transfiguration ontologique ». Hans Belting, *op. cit.*, p. 187.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*, p. 183.



qui a depuis été plusieurs fois remise en question, et qui concluait que les étudiants avaient été assassinés par les membres d'un cartel local de la drogue et incinérés dans une décharge. Des sacs plastiques contenant des cendres et des restes de corps furent à cette occasion présentés aux familles des victimes comme les pièces à conviction de cette enquête. Les portraits des étudiants, issus des photographies d'identification de leur école, sont depuis devenus les images que les familles et leurs comités de soutien ont opposé à ces « restes » de corps, images déshumanisées des victimes. Les visages des étudiants ont été abondamment relayés dans la presse et dans les manifestations organisées pour réclamer vérité et justice, et sont devenus les symboles d'une lutte contre l'impunité et les insuffisances de la justice mexicaine dans le traitement des crimes liés au narcotrafic. Au-delà des réclamations de justice, l'utilisation de ces images a permis d'opposer à la déshumanisation des victimes des visages humains, dotant à nouveau l'image d'un pouvoir de délégation, soit de la capacité à représenter une absence, en particulier face à la disparition des corps et donc de la possibilité de mener à bien un rituel funéraire permettant pour les familles de faire le deuil de leurs proches.

Dans l'œuvre créée par Rafael Lozano-Hemmer, les portraits des étudiants apparaissent sur un écran numérique devant lequel le spectateur se place pour les observer. Une caméra analyse alors son visage par le biais des technologies de reconnaissance faciale, pour présenter au spectateur le portrait dont les traits lui sont le plus similaires (Figure 12). Le degré de similitude, ou le « niveau de confiance », est exprimé par un pourcentage. Par ce processus, qui engage le spectateur à se reconnaître dans un visage, les victimes sont re-singularisées et n'apparaissent plus seulement comme ces « autres », simples occurrences additionnelles des violences liées au crime organisé. Le processus d'identification permet de générer de l'empathie, et qu'une relation soit ainsi tissée entre le spectateur et l'individu auquel l'image renvoie. L'image représente davantage qu'une absence, elle est dès lors réinscrite dans la communauté humaine, soit dans l'espace social des vivants.

Les œuvres Teresa Margolles et Rafael Lozano-Hemmer constituent des réactions à la surexposition des cadavres dans la photographie de presse et à la banalisation de leur traitement dégradant, qui ont conduit à la déshumanisation des victimes. En produisant des expériences qui rapprochent le spectateur de la matérialité de la mort, Teresa Margolles nous invite à prendre conscience de la distance qui préside à nos relations avec les morts. L'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer, en suscitant une identification aux victimes, et en réinscrivant celles-ci dans la communauté des humains, contribue à renouveler les conditions de l'expérience des images, afin que le spectateur retrouve la capacité de réponse



Images de morts et mort des images

éthique que la répétition des images a mise à mal. À ce titre, ces artistes mettent en évidence le paradoxe de nos sociétés contemporaines qui, tout en surexposant les cadavres, en multipliant les images de morts, relèguent la matérialité des corps et la singularité des victimes loin de l'espace social des vivants.



Fig. 11. Rafael Lozano-Hemmer, *Level of confidence*, 2015.
Exposition réalisée à Montréal, Québec, Canada.
Photo par : Antimodular Research.

