

**MONUMENT À CIUDAD JUAREZ: SEULES CELLES QUI MEURENT DE MORT VIOLENTE VONT DIRECTEMENT À L'UN DES PARADIS de Claudia Bernal.  
Par Mariette Bouillet**

*«Chaque civilisation traite la mort à sa façon par quoi elle ne ressemble à aucune autre; et chacune a ses formes tombales; mais ce ne serait plus une civilisation si elle ne la traitait d'aucune façon.»*

Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident.*

*«Évidemment, le visuel concerne le nerf optique mais ce n'est pas une image pour autant. La condition sine qua non pour qu'il y ait image est l'altérité.»*

Serge Daney, *La Rampe, Cahier critique, 1970-1982.*

En mars 2002, la réalisatrice mexicaine Lourdes Portillo remportait le prix du meilleur long métrage pour son documentaire *Señorita Extraviada*<sup>1</sup> dans le cadre du *Festival de Cinéma Panaméricain* de Québec, *Images du Nouveau Monde*. Construit sur le mode d'une enquête à partir de témoignages, avec pour seule arme une approche à la fois poétique et une écoute distancée, son film portait un éclairage troublant sur les crimes atroces de jeunes femmes et de fillettes commis en toute impunité dans la ville mexicaine et frontalière de Ciudad Juarez, jumelle d'El Paso au Texas. Lors de cette première diffusion en territoire québécois, le public et les participants du Festival découvraient cette terrifiante réalité devenue pourtant au Mexique une affaire d'ordre national jusqu'à ce jour encore non résolue.

De 1993 à 2002, on retrouva dans des terrains vagues, des voitures abandonnées, des motels miteux, dans le désert environnant et les faubourgs de la ville maudite, plus de 300 corps de femmes et de petites filles assassinées après avoir subi, selon une sorte de rite immuable, enlèvements, tortures, mutilations, sévices sexuels et strangulations. À ces 300 cadavres mutilés s'ajoute d'autre part le chiffre inconnu de toutes les femmes disparues dont le corps n'a jamais été retrouvé ou réclamé. Alors que les femmes de Ciudad Juarez sont toujours actuellement en danger, aucun tueur véritable n'a encore été arrêté. De nombreux innocents ont été inculpés sous la torture et la plupart des défenseurs de ces faux coupables ont été menacés de mort ou même assassinés, comme l'avocat Mario Cesar Escobedo Anaya, exécuté par un commando. Dans cette zone de non-droit, dans ce monde cauchemardesque où les policiers semblent protéger les assassins, être leurs complices, faire accuser des innocents et menacer tout enquêteur, des liens s'établissent de plus en plus clairement entre ces homicides, la mafia, la police et les militaires. Aussi cette vague de meurtres révèle-t-elle, de façon particulièrement évidente, la toute-puissance des narcotrafiquants dans cette région frontalière et la solidité de leur réseau d'influences; ces connexions inquiétantes entre le milieu criminel et le pouvoir économique et politique au sein de la cité des *maquiladoras*<sup>2</sup> de Ciudad Juarez constituent une menace pour l'ensemble du Mexique.

Plongées dans un deuil sans fin auquel se mêle le sentiment désespéré d'une absolue injustice, les familles des victimes, effrayées, courageuses et généralement pauvres, demeurent hantées par les mêmes questions obsédantes, à jamais sans réponses : pourquoi de tels acharnements sur leurs femmes et leurs filles? Pourquoi un tel sadisme et une telle

---

<sup>1</sup> *Mademoiselle disparue.*

<sup>2</sup> La ville de Juarez se caractérise par ses nombreuses *maquiladoras*, usines de sous-traitance, pour la plupart états-uniennes, où une main-d'œuvre à bas prix, majoritairement féminine et fuyant la misère des campagnes, assemble des produits destinés à l'exportation. Ces manufactures forment des zones de non-droit où toute syndicalisation est impossible. La plupart des femmes assassinées y étaient de pauvres ouvrières. C'est là qu'elles ont été généralement repérées.

impunité? S'agit-il de rituels sataniques, d'orgies perverses de narcotrafiquants, de trafics d'organes, de sacrifices humains pour le tournage de films-réalité (*snuff movies*) dans lesquels la victime est violée, torturée et tuée devant la caméra, ou encore, de «*meurtres pour s'amuser*» (*spree murders*<sup>3</sup>) commandités par des hommes riches, aux pouvoirs illimités?

Si avant 2001, les cadavres des femmes violées et étranglées étaient régulièrement découverts, à présent, depuis que les enquêtes se multiplient, il est devenu quasiment impossible de les retrouver. Car les assassins utilisent un liquide corrosif composé de chaux vive et d'acides qui dissout rapidement les chairs et les ossements sans laisser la moindre preuve. De tels procédés systématiques où il s'agit d'effacer, de gommer toute trace, de réduire à néant tout signe de barbarie ne sont pas sans évoquer l'entreprise d'effacement sans reste de l'horreur à laquelle les Nazis avaient œuvré.

Afin d'empêcher que ne s'opère tout à fait ce processus d'anéantissement, de dissolutions, de disparitions, de poussière et de silence, la mémoire et le témoignage réaffirment, plus que jamais, leur vitale nécessité. Une mémoire individuelle et collective, polémique et politique, productrice d'archives et de citoyenneté. Car c'est bien à partir de l'impensable qu'il s'agit de penser. L'impossible dont il est question ici, l'extrême horreur de ces crimes, se retourne en une nécessité éthique particulièrement impérieuse commandant de parler au nom du silence, transformant ce mutisme même en condition du témoignage.

Le documentaire semble la forme artistique privilégiée du témoignage<sup>4</sup>, lorsque abordé à la façon admirable de la réalisatrice Lourdes Portillo, c'est-à-dire par une approche qui implique un retrait de l'artiste et une proximité au sujet capables de restituer un «corps parole» authentique et digne sans le déposséder de son image et de sa voix pour en faire l'occasion d'un argument présupposé, voire un produit exploitable médiatiquement. Cependant, d'autres voies d'action s'offrent aux artistes qui tiennent à un art attaché au réel, capable de survenir dans la trame du vécu pour devenir un lieu de mémoire qui maintient la perte à vif et soulève des questions sociales et politiques.

Bien avant que la mémoire ne devienne une sorte de lieu commun par excellence, pourvoyeuse d'un kitsch contemporain où l'on voit des créateurs avoir leur période *Shoah* comme d'autres ont eu leur période bleue, des artistes tels que Christian Boltanski ou Jochen Gerz ont en effet travaillé, sur de longues périodes et dans un processus de réflexion approfondie, aux élaborations diverses de monuments aux morts, paradoxaux, parfois éphémères, parfois invisibles, consacrés aux victimes de l'Holocauste. Et d'autres artistes, comme les latino-américaines Teresa Margolles et Constanza Camelo ont par ailleurs proposé des formes conceptuelles de deuil en organisant des actions rituelles collectives afin de témoigner de la disparition de personnes assassinées pendant la guerre civile colombienne<sup>5</sup> ainsi que de tueries d'enfants de rues et de prostituées commis par des commandos armés dans un des quartiers pauvres de Bogota<sup>6</sup>. Dans tous les cas, il s'agit de faire la jonction

---

<sup>3</sup> Lire Robert K. Ressler, *Chasseur de tueurs*, Presses de la cité, Paris, 1993.

<sup>4</sup> On pourrait également citer en exemples les documentaires remarquables réalisés par Claude Lanzmann intitulés *SHOAH* où sont recueillis des témoignages de survivants de camps de concentration.

<sup>5</sup> Voir l'article de Cuauhtémoc Medina «Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà» publié dans la revue *Parachute*, numéro 104 : «En août 1999, Margolles s'est rendue en Colombie dans le cadre d'une résidence binationale. Là-bas, elle a organisé une action rituelle collective, au cours de laquelle elle ramassait et enfouissait des objets dans une bande de trottoir en ciment longue de 36 mètres, comme autant de témoignages des personnes disparues pendant la guerre civile.»

<sup>6</sup> Voir l'article de Mariette Bouillet «48 heures/heures, 48 chambres/rooms» publié dans la revue *Inter* numéro 74 : «Ces tueries eurent lieu lors de journées terriblement appelées «Journées de nettoyage social». À la suite de l'un de ces massacres, Constanza Camelo rejoignit des prostituées et monta avec elles une performance collective dans la rue, la rue où elles risquent de se faire abattre, pour résister

entre d'une part des préoccupations d'ordre éthique et politique et d'autre part une démarche formelle menée rigoureusement.

C'est à la croisée de ces deux approches que l'artiste multidisciplinaire Claudia Bernal proposa un lieu de mémoire nomade consacré à ce qu'il n'est pas inconvenant de nommer le génocide de Ciudad Juarez : son *Monument à Ciudad Juarez* prit en effet la forme de l'installation éphémère d'un monument aux mortes construit avec les proches des victimes au cours d'une véritable cérémonie funéraire.

Après en avoir présenté et monté seule une première version en mars 2002 sur l'immense place du *Zocalo* au centre du quartier historique de la ville de Mexico, Claudia Bernal décida de l'installer à nouveau en se joignant en novembre de la même année à l'association de Ciudad Juarez «*Nuestras hijas de regreso a casa*»<sup>7</sup>, formée par les familles de 300 victimes venues participer aux manifestations de *La Journée internationale pour la non-violence contre les femmes*, organisée à Mexico par des groupes de citoyens.

Entre la première et la seconde version, toutes les deux réalisées sur la place du *Zocalo*, face au Palais présidentiel, le monument conserva la rigueur et la simplicité minimalistes de son aspect formel fait de signes mortuaires, quotidiens et syncrétiques clairement interprétables par le peuple mexicain : de grandes toiles de coton blanc tendues entre deux croix de bois traversaient une spirale composée de 300 urnes déposées sur le sol et portant chacune le nom de victimes ou l'inscription «*inconnue*». Sur ces urnes étaient posées des tortillas. Les toiles blanches, tels des suaires, recevaient la projection de paysages de la ville de Ciudad Juarez - terrains vagues, coins de déserts et rues - juxtaposés aux regards de femmes esseulées. Ces images projetées étaient accompagnées d'une bande son composée en voix-off de lectures de rapports de la police de Ciudad Juarez et de musique traditionnelle mexicaine jouée pendant *La Fête des morts*.

On pourrait ici commenter la justesse du rapport des images à la réalité. Bien que Claudia Bernal ait eu accès aux archives de la police de Ciudad Juarez où l'on peut consulter des photographies du cadavre des victimes, les images du monument évitent leur utilisation directe. Cela soulève la question de la représentation d'un tel génocide, de sa légitimité et de sa possibilité. Il semblerait en effet que l'horreur de ces crimes soit de toute façon visuellement inexprimable; toute image qu'on en proposerait (et même et surtout l'image donnée pour vraie de l'archive) resterait irréductiblement en deçà de ce dont on voudrait la voir témoigner. Pis encore : en raison de son inaptitude essentielle l'image courrait le risque de se constituer en écran (masquant ce qu'elle prétend montrer) voire en fétiche (devenant le support d'une jouissance perverse). L'approche de Bernal évite le piège de ce que Louis Vincent Thomas appelle «*le cannibalisme de l'œil*» : «*Brader le mort en le mettant à toutes les sauces pour satisfaire le voyeurisme, nous dit-il, est sans doute une manière concluante de nier la mort : on la banalise en la réduisant à un fait-divers dont la répétitivité désamorce le tragique.*»<sup>8</sup>

Si, à la façon du tombeau grec qui, tourné vers l'extérieur, interpellait directement les vivants d'un perpétuel «*Souviens-toi*», la première apparition de ce monument paradoxalement fragile, tout en toiles, lumières, sons, argile et bois, toucha d'emblée les passants par sa dimension symbolique et funèbre, puisqu'ils revinrent placer des offrandes et des bougies autour des urnes de terre. Ces interventions sur le monument, posées par des inconnus comme autant de démonstrations d'empathies et de deuil, prirent une tournure encore plus saisissante lors de *La Journée internationale pour la non-violence contre les femmes* dans la mesure où ce furent les propres familles des victimes, qui, vêtues d'habits et de voiles noirs, portèrent les urnes au nom de leur fille tout au long d'une longue marche

---

*avec leur seul corps contre l'abominable, l'indicible. Expérience dangereuse du corps-résistance, confrontation aux limites de l'art et de l'engagement.»*

<sup>7</sup> *Nos filles de retour à la maison.*

<sup>8</sup> Louis Vincent Thomas, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1980.

silencieuse à travers les rues de Mexico pour accomplir au terme de cette procession les derniers gestes d'une cérémonie funéraire en déposant chacun de ces vases d'argile sur le sol de la place du *Zocalo*, en spirale, au pied des linceuls blancs.

Cette signifiante appropriation du monument par ceux qui pleurent à jamais leurs mortes conjugue le travail du deuil à celui du souvenir. On dresse toujours une stèle visible de loin pour perpétuer une mémoire. Par cette action collective de funérailles inventées, les proches des victimes étaient amenés à panser ensemble leurs blessures, à tempérer leur chagrin, à partager leur souffrance en la manifestant au grand jour. L'art reprenait alors cette fonction à la fois archaïque et disparue d'intercesseur entre les vivants et les morts créant de la reliance, une connexion sociale, communautaire, autour d'un traumatisme collectif appelant une guérison symbolique. Sollicitant un regard autre que celui privatisé, individualisé de notre ère du visuel et évitant le piège de l'autosuffisance comportant le risque d'un art inhospitalier, froid et dévitalisé avec lequel il devient impossible de passer une alliance, tant il est dépourvu d'affect et de retentissement en nous, le *Monument à Ciudad Juarez* montre combien plus une œuvre symbolise, plus l'artiste peut s'absenter de la scène, prendre une position de retrait et d'anonymat pour laisser la parole et le geste à l'Autre. Cet Autre à la place duquel il demeure indécent de parler.

Par ce sens partagé en un rite de fraternité, la notion de symbole retrouvait-elle à cette occasion sa signification originelle issue du verbe grec *SYMBALEIN* signifiant «réunir, jeter ensemble, rapprocher». La dimension symbolique de cette installation correspond en effet au sens étymologique du «*symbole comme signe de reconnaissance, destiné à réparer une séparation (...), comme objet de convention qui a pour raison d'être l'accord des esprits et la réunion des sujets ou encore comme opération et cérémonie : non pas celle des adieux mais celle des retrouvailles. (entre amis, entre frères, entre proches)*»<sup>9</sup>.

Aussi, à travers la force convocatrice de ce *Monument à Ciudad Juarez* émerge-t-il cette idée, généralement perçue à l'heure actuelle comme obsolète, qu'une œuvre peut encore ne pas tirer son pouvoir d'elle-même mais de la communauté dont elle est le symbole et qui à travers elle se parle et entend l'écho de son passé, la voix de son présent. Comme le soulignait Paul Klee qui aspirait à ce que l'artiste devienne une sorte d'intermédiaire, «*il faut bien qu'il existe un terrain commun à l'artiste et au profane, un point de rencontre d'où l'artiste n'apparaisse plus fatalement comme un cas en marge mais comme [son] semblable, jeté sans avoir été consulté dans un monde multiforme et comme [lui] oblige de s'y retrouver tant bien que mal.*»<sup>10</sup>

Ce «terrain commun», ce «point de rencontre» revendiqué par Klee pose la question de l'altérité et finalement du politique, comme espace de la *polis* (la cité), à habiter, à activer, à partager.

À cet égard on peut dire que les conduites de deuil constituent un exemple privilégié de relations croisées entre l'expérience privée et l'expérience publique. Construction éphémère bâtie le temps d'une cérémonie funéraire face au siège du gouvernement mexicain, le *Monument à Ciudad Juarez* en est une juste illustration : lieu de mémoire collective portée par une communauté vivante, il incarne aussi la volonté de réclamer justice auprès des pouvoirs publics, incompetents, indifférents, pour ne pas dire complices, afin que tous ces atroces assassinats de jeunes femmes et de fillettes cessent de demeurer impunis.

Cette démarche correspond à un devoir de mémoire tel que l'envisage le philosophe Paul Ricœur selon qui «*[ce devoir] ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres dont nous dirons qu'ils ne sont plus mais qu'ils ont été. (...) La victime [étant] la victime*

---

<sup>9</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image Une histoire du regard en occident*, Ed. Gallimard, Collection Folio/essais, Paris, 1992.

<sup>10</sup> Paul Klee, *Journal*, Ed. Bernard Grasset, Coll. Les Cahiers rouges, Paris, 1959.

*autre, autre que nous.»*<sup>11</sup>

Ainsi, considérée sous l'angle de ce rapport du devoir de mémoire à celui de justice, cette procession funèbre prît-elle implicitement la valeur d'une marche de protestation populaire. À travers ces centaines d'assassinats de femmes et l'impunité totale dont bénéficient jusqu'à aujourd'hui leurs auteurs se manifestent toutes les violences d'un pays dont le dépôt mortuaire, est devenu selon l'écrivain Federico Navarrete un des principaux espaces de représentation de la nation : *«Il n'est pas exagéré de dire qu'au Mexique, la morgue est devenue le centre de la scène publique.»*<sup>12</sup>

Violence contre la femme victime de pauvreté, de traditions machistes et patriarcales ainsi que des archétypes dans lesquels elle est enfermée, entre la *Vierge de la Guadalupe*, mère pure et protectrice et la *chingada*, expression populaire de la femme-pute. *«Dans ce système de représentations irréalistes, nous confie Patricia Martin, la femme ne peut être valorisée que dans la mesure où elle pratique l'abnégation, en ne pouvant revendiquer la considération sociale que si elle refuse de prendre la parole et s'interdit toute participation à la vie publique.»*<sup>13</sup>

Violence mafieuse et corrompue des réseaux criminels infiltrant les pouvoirs économiques et gouvernementaux.

Violence d'une guerre féroce menée contre les pauvres qui n'ont pas accès à la satisfaction minimale de leurs besoins sur les plans de l'éducation, de la santé et de la culture.

Violence économique des accords de libre-échange de l'A.L.E.N.A., de la destruction de la paysannerie et de la multiplication des *maquiladoras* aux emplois peu qualifiés, sous-payés et aux conditions de travail souvent infra-humaines.

Violence politique d'un gouvernement qui *«se méfie du moindre mouvement social et n'hésite pas à matraquer au moyen de sa machine de propagande - les médias de masse, les appareils culturels - voire à pratiquer la répression directe.»*<sup>14</sup>

Violence sociale d'un pays où le dénigrement voire l'écrasement des communautés marginalisées en termes de culture, d'ethnicité, de classes sociales et de sexualité (femmes, indigènes, pauvres, homosexuels et protestants...) fait partie de son expérience historico-culturelle et demeure fortement ancré dans le comportement et la mentalité de ses élites dirigeantes et de sa bourgeoisie. C'est d'ailleurs contre cette violence sociale globale que le mouvement zapatiste lutte pour réclamer l'inclusion de tous ces marginaux dans un système social et politique qui cesserait de les empêcher d'exercer leur citoyenneté.

C'est peut-être à ce cycle sans fin et sans bornes de violences endémiques que renvoie la spirale formée sur le sol de la place publique du *Zocalo* par les 300 urnes de terre cuite du *Monument à Ciudad Juarez*.

De façon emblématique, la tragédie, encore actuelle, de ce génocide perpétué contre les jeunes femmes de cette ville frontalière incarne la condamnation à une *«société irréalisable»* à laquelle semble voué le peuple mexicain.

Cependant, s'il est vrai que, d'une part, ce monument aux mortes porte les blessures d'une communauté désespérée, irrémédiablement endeuillée, il est aussi d'autre part l'éloquente expression collective d'un *«YA BASTA»*<sup>15</sup> fermement résolu à refuser le deuil d'une possible société plus juste, plus humaine et surtout moins violente. Inscrit dans le

---

<sup>11</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ed. Du Seuil, Coll. L'Ordre philosophique, Paris, 2000.

<sup>12</sup> Cuauhtémoc Medina *«Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà»* publié dans la revue *Parachute*, numéro 104.

<sup>13</sup> Patricia Martin *«Horizontal/Vertical : comment peut-on éviter les questions de genre?»* article publié dans la revue *Parachute*, numéro 104.

<sup>14</sup> Sous-commandant Marcos dans *«Rencontre avec le sous-commandant Marcos. Par Manuel Vazquez Montalban»* publié dans *Le Monde diplomatique*, août 1999.

<sup>15</sup> *YA BASTA : Ça suffit comme ça!*

mouvement d'une marche populaire de protestation organisée par divers groupes de citoyens, il relève le défi d'un affront au cynisme et au déterminisme qui continuent de marquer la vie politique et sociale mexicaine. Comme le proclame l'intellectuel Carlos Monsivais : «(...) *ce n'est pas inévitable que la victoire appartienne toujours aux pires, ce n'est pas inévitable que les réactions éthiques et morales soient inutiles, ce n'est pas inévitable que le capitalisme sauvage triomphe.*»<sup>16</sup>

Au regard de la dimension contextuelle et publique de cette œuvre de Claudia Bernal, caractérisée par la qualité de son insertion locale dans un corps social et politique particulier et par la force de son inscription symbolique au sein d'une communauté au point de devenir presque anonyme, on pourra se demander avec raison si le *Monument à Ciudad Juarez* n'aura pas à souffrir d'une éventuelle délocalisation pour être présenté, sous la signature de l'artiste et loin de son terreau, au sein de galeries d'art, d'ici ou d'ailleurs.

Sous l'effet de ce déplacement du local à l'international, de la place publique mexicaine au champ de l'art contemporain, quel sens et quelle portée prendra alors cette création nomade et éphémère, dédiée aux victimes de Ciudad Juarez?

---

<sup>16</sup> Carlos Monsivais, «*Lutter contre le déterminisme*», article publié dans la revue *Parachute*, numéro 104.