

Emilio Burucúa &  
Nicolás Kwiatkowski /  
Alexandre Costanzo /  
Georges  
Didi-Huberman /  
Camille Fallen /  
Arlette Farge /  
Morad Montazami /  
Akram Zaatari

# de(s)génération(s) vies anonymes 18

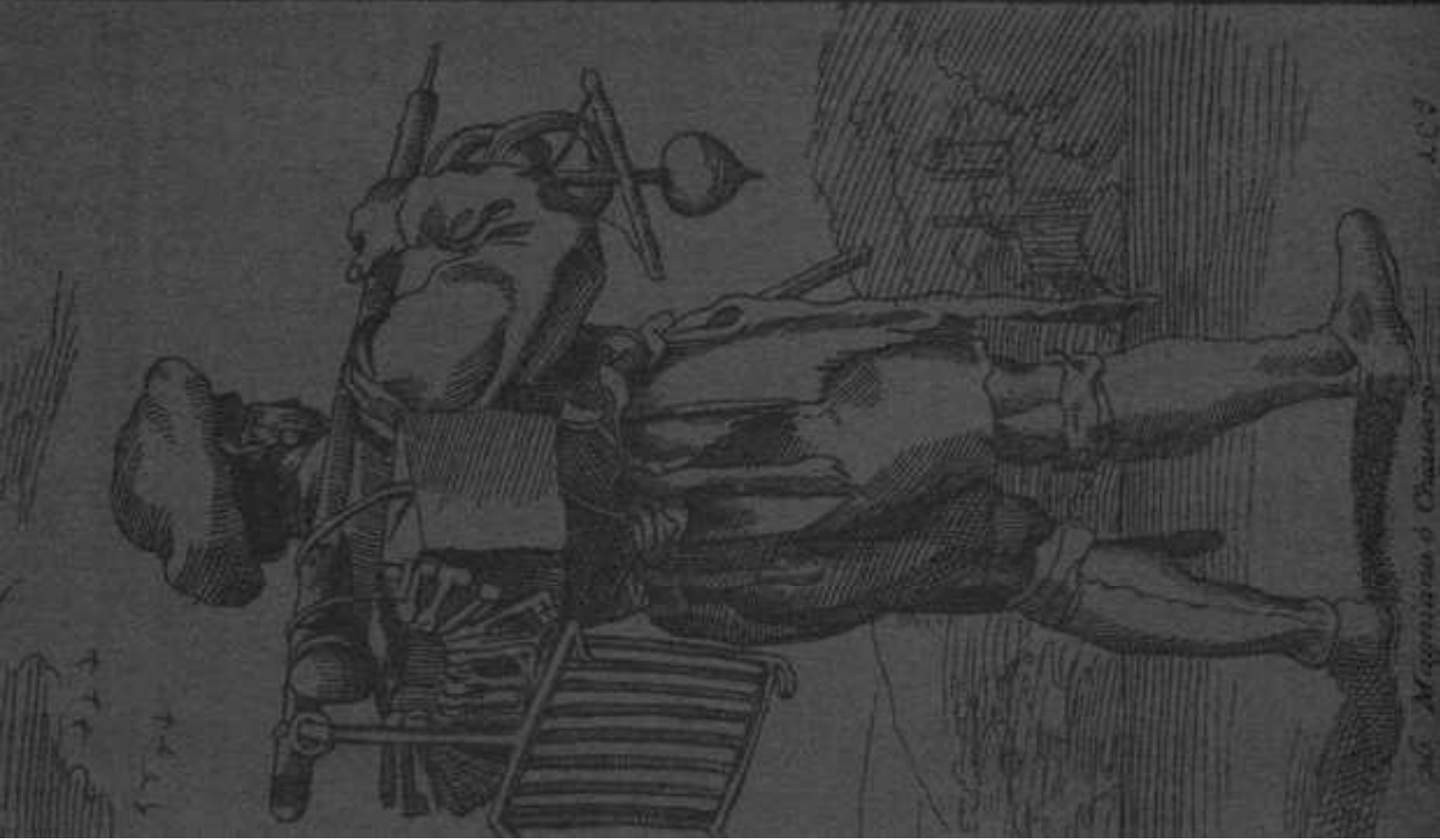


# ombres et silhouettes dans la représentation du massacre historique

josé emilio burucúa  
& nicolás kwiatkowski

Les difficultés considérables du récit et de la représentation des faits pouvant être englobés sous le concept général des massacres historiques sont, à ce stade, évidentes. De tels obstacles ont abouti à ce que, pour des raisons de brièveté et suivant la formulation classique de Saul Friedländer, nous pouvons dénommer les limites de la représentation. La tentative volontaire et systématique d'exterminer dans sa totalité un groupe humain a eu lieu plusieurs fois dans l'histoire humaine, mais à chaque occasion où elle a surgi elle a été considérée comme un événement dont la magnitude défiait les cadres éthiques, rhétoriques et analytiques disponibles. Le projet de raconter, de décrire et de camper ces terribles événements n'a toutefois pas de cesse, et les essais recourent pour ce faire à divers dispositifs discursifs, rhétoriques ou picturaux. A plusieurs reprises d'ailleurs, l'usage de ces ressources a acquis une telle systématité que l'on peut même parler de l'existence de formules utilisées pour la représentation de tels événements. Nous avons ainsi proposé l'existence de trois de ces formules, celles de la chasse, du martyr et de l'enfer.

Cela dit, l'étendue des atrocités commises au cours de faits successifs de violence massive radicale tend à remettre en cause, encore et encore, la stabilité de ces formules et leur capacité à rendre compte de tels faits. Les génocides du XX<sup>e</sup> siècle ont fait s'affronter aux limites de la représentation tous ceux qui ont cherché à expliquer ces grandes



tueries, à tel point que les essais pour faire appel à des formes de représentation antérieures ont semblé inutiles. Le cas de la machinerie clandestine de détention, de torture et d'assassinat établie par la dictature argentine entre 1976 et 1983 présente sur ce point un intérêt particulier dans la mesure où elle a entraîné la disparition systématique et forcée de personnes réalisée par l'appareil militaire. En conséquence, à l'horreur de l'enlèvement, de la torture et des homicides massifs, s'est ajouté le fait que dans de nombreux cas le destin des personnes soumises à de telles pratiques demeure aujourd'hui inconnu. Quand même tout conduit à supposer qu'elles soient mortes, leurs corps n'ont pas été retrouvés, et par conséquent, les rites funéraires habituels n'ont pas pu s'accomplir. La figure du disparu a fait l'objet de nombreuses analyses et polémiques. Selon Gabriel Gatti, le disparu est « un individu morcelé, un corps séparé de son nom, une conscience scindée de son support physique, un nom isolé de son histoire, une identité dépourvue de titre civique ». Lors de récents entretiens réalisés par Ceférino Reato, l'ancien dictateur Jorge Rafael Videla formule un témoignage révélateur de la manière dont celui qui perpète un massacre historique conçoit son propre comportement plus de trois décennies après les événements. Videla fait crûment référence à la « solution » adoptée pour l'élimination systématique et clandestine de personnes perpétrée durant son gouvernement :

*Il fallait éliminer un ensemble important de personnes qui ne pouvaient ni être présentées à la Justice ni fusillées. Il n'y avait pas d'autre solution; nous étions d'accord sur le fait que c'était le prix à payer pour gagner la guerre et nous avions besoin que cela ne soit pas évident pour que la société ne se rende pas compte. Le dilemme était de savoir comment le faire pour que cela passe inaperçu dans la société. La solution a été subtile - la disparition de personnes -, car elle créait une sensation ambiguë parmi les gens : ils n'étaient pas là, on ne savait pas ce qui leur était arrivé; moi, il m'est arrivé de les définir comme « une entéléchie ». C'est pour cela que pour ne pas provoquer de protestations dans le pays et à l'étranger, on a décidé sur le vif que ces gens disparaîtraient, chaque disparition peut sans aucun doute être comprise comme le masquage, la dissimulation, d'une mort.*

Ces paroles de Videla montrent que la décision de faire appel à la disparition forcée et clandestine de personnes a été intentionnellement adoptée afin d'occulter la réalité de l'élimination aux yeux de l'opinion publique argentine et étrangère. En ce sens, la construction de la figure du « disparu » comme « entéléchie » ou, pour citer une autre

phrase célèbre de Videla, contemporaine des faits, concernant des êtres qui « ne sont ni vivants, ils sont disparus », est une forme discursive du *revel*. La définition par un régime assassin de personnes enlevées, privées de leur liberté, torturées et finalement assassinées, comme des êtres irréels demeurant dans un état impossible sans même le droit d'appartenir au monde des vivants ou à celui des morts, est une construction rhétorique fondée sur la dissimulation de toute évidence, le masquage de la vérité, et sur la décision de maintenir le crime dans l'ombre aussi longtemps que possible.

Mais les exécutants ne sont pas les seuls à avoir relaté ce qui s'est passé avec les disparus. Dans deux espaces de mémoire consacrés aux disparus argentins et chiliens, la silhouette apparaît comme une forme prépondérante de la représentation des disparus. En Argentine, l'antécédent essentiel est le *Siluetazo*, une manifestation artistique collective ayant eu lieu le 21 septembre 1983 à partir d'un projet original de Rodolfo Aguereberry, Guillermo Kexel et Julio Flores. Selon les artistes, l'expérience s'est inspirée d'une affiche dessinée par le polonais Jerzy Spasky et publiée dans le *Correo de la Unesco* en 1978 : elle représentait sous forme de silhouettes autant de figures qu'il y eut de morts à Auschwitz. Le même numéro de la revue reproduisait une gravure de Paul Siché intitulée « La victime éternelle », sur laquelle apparaissaient également un fusillé et son bourreau à l'état de silhouettes. Sur la base de cette inspiration, il a alors été décidé de représenter tous les disparus et de réaliser une action collective avec l'appui des Mères de la place de Mai (*Madres de la Plaza de Mayo*) sur la place elle-même, moyennant la production de milliers de silhouettes grandeur nature. Le résultat fut une gigantesque intervention urbaine occupant une bonne partie de la ville. Des milliers de silhouettes sont ainsi restées affichées sur les murs, les volets et le mobilier urbain, exigeant la vérité et la justice. Selon Amigo Cerisola, « les silhouettes ont rendu présente l'absence des corps à travers la mise en scène de la terreur d'État ».

Cette manifestation populaire de 1983 permet de mieux saisir le fait que la clôture du périmètre de l'ancienne École de Mécanique de la Marine (ESMA), aujourd'hui Espace pour la Mémoire, ait été enrichie à partir de 2005 par des dizaines de silhouettes qui entourent les figures des navires en fer forgé décorant la grille originale. Les silhouettes visent à représenter la magnitude de la terreur d'État à partir du souvenir de son crime le plus atroce. D'autres manifestations à Buenos Aires ont eu recours à la silhouette comme mode de représentation des disparitions : c'est notamment le cas de l'installation du Groupe Totem à l'emplacement du centre clandestin de détention *Club Atlético*, dans les années 1990.



Bien que les silhouettes aient une présence cruciale dans l'œuvre d'Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, située sous la place du Musée de la Mémoire à Santiago du Chili, l'origine historique de leur utilisation dans le cas chilien est moins claire. L'œuvre est enterrée en face du musée dans ce qui semble être une cicatrice. La descente dans cette chambre de la mémoire mène à un espace sombre peu à peu envahi par des rayons de lumière filtrés parmi d'innombrables silhouettes. Contrairement aux silhouettes opaques du cas argentin, celles-ci sont devenues des surfaces homogènes et lumineuses. Certaines représentent des victimes de l'appareil répressif de la dictature, d'autres des citoyens chiliens contemporains. Puis l'éclat lumineux s'éteint, même si dans l'obscurité les spectateurs gardent quelques secondes encore les traits fantasmagoriques des silhouettes gravés sur leurs rétines. Cet assemblage de lumière et d'obscurité renvoie aux relations entre présence et disparition, entre absence et mémoire. De plus, l'ampleur du nombre de silhouettes et les rapports entre lumière et obscurité imposent une sensation d'énormité qui reflète le caractère massif de la tuerie et le dommage atroce qu'il a produit dans le tissu social du Chili. Par ailleurs, il est possible que la *Geometría de la conciencia* nous pousse à interpréter le jeu d'images entre absents et survivants comme une sorte de rite funéraire. L'un des traits les plus déchirants de la relation entre le disparu sous les dictatures sud-américaines et ses proches est l'absence de rite et de reconnaissance *post-mortem* de son effigie dans un cadavre. Nous pourrions dire que la figure du disparu en Amérique Latine revêt le profil d'une existence inachevée. La silhouette et son interaction avec les vivants fourniraient la forme nécessaire à la configuration définitive de ces vies perdues.

## II

Confrontés aux difficultés d'exposer discursivement et visuellement la démesure du mal perpétré, les artistes contemporains ont fait usage de silhouettes dans la représentation des grands massacres de notre époque. Voici quelques jalons. Dans *Medz Yeghern (Grande Catastrophe)*, 2009, une œuvre de Paolo Cossi sur le génocide arménien, des victimes et des exécutants sont dessinés sous forme de silhouettes noires dans grand nombre de vignettes référant strictement aux moments de la tuerie. Jean-Philippe Stassen a publié en 2009 la bande dessinée *Dégrafias* à propos du génocide rwandais : les corps sans vie des victimes sont des silhouettes attaquées par des chiens charognards symbolisant les assassins. En 2004, Pascal Croci a publié *Auschwitz* ; y est non seulement citée la célèbre photo d'Alex ainsi que d'autres images prises par les libérateurs britanniques de Bergen-Belsen, mais

de plus les fumées du *Jager* du titre traçent les contours sombres de corps dans le ciel. Au musée du génocide cambodgien de Tuol Sleng à Phnom Penh, des photographies et des restes humains forment des silhouettes lorsqu'ils sont vus globalement et à une distance suffisante. Dans l'installation de Christian Boltanski *Théâtre d'ombres* (1984), des objets en laiton fabriqués par l'artiste et suspendus à une structure métallique projettent des ombres terrifiantes sur les murs environnants, allégorie de l'assassinat massif des Juifs européens. Plus loin, le *Masacre des innocents*, un collage de 1920 sur lequel Max Ernst évoque les martyrs par le biais de silhouettes identiques d'hommes sautant et fuyant, pourrait être lu comme une expression d'effroi face à l'énorme boucherie provoquée par la Première Guerre mondiale.

Ernst Gombrich et Victor Stoichita ont étudié la relation entre les silhouettes et le traitement des ombres projetées par les corps solides comme des objets esthétiques et poétiques au cours de la période allant de la systématisation de cette forme de dessin, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'utilisation symbolique de l'ombre humaine par la littérature romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. La silhouette a connu son acte de naissance en France aux alentours de 1760 et doit son nom à un ministre des finances de Louis XV, Étienne de Silhouette, dont on a voulu refléter l'austérité à travers le procédé, si pauvre en moyens, de découpage de l'ombre du modèle en profil projetée sur une paroi verticale. À la fin du XVIII<sup>e</sup>, Johann Kaspar Lavater a donné un tournant philosophique et psychologique à cette invention. Dans *Les Fragments*, publiés entre 1775 et 1778, le théoricien suisse de la physiognomie a exalté la silhouette au point d'en faire « l'image la plus vraie et la plus fidèle qu'on puisse donner d'un homme ». Lavater a signalé le paradoxe fondamental de l'ombre dessinée et indépendante du corps qui la projette, celui d'une image faible et apparemment vide qui cependant renferme le chiffre le plus précis d'une physiognomie et, par conséquent, du caractère et de la nature d'un individu. Il ne fait pas de doute que l'histoire de Peter Schlemihl, écrite et publiée par Adelbert von Chamisso en 1814, s'est inspirée de cette conception de l'ombre projetée comme principale évidence de la vie psychique, c'est-à-dire de l'âme d'un individu. Schlemihl vend son ombre au diable sans se rendre compte qu'en la perdant il perd également sa place dans ce monde. Il convient de considérer qu'en 1919, à quatre reprises, Sigmund Freud a cité l'histoire de von Chamisso pour fonder son concept du sinistre *das Unheimlich*. Il n'est pas fantaisiste de supposer que Max Ernst et les artistes Dada avaient connaissance de ce célèbre texte du père de la psychanalyse, et bien évidemment, du récit des mésaventures de Schlemihl : en 1915 avait été publiée une édition de l'œuvre illustrée par Ernst Ludwig Kirchner.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes ont consciemment utilisé les va-et-vient entre silhouette à proprement parler, ombre projetée et corps obscurs pour rendre compte de l'irruption de menaces, de destins et d'abominables préfigurations dans les scènes du drame humain. En 1867, Jean Léon Gérôme a placé les ombres des trois croix (sans référence aucune aux objets eux-mêmes) au premier plan de son *Gölgötha Consummatum est* (huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay). Quelques années auparavant, dans une eau-forte des *Désastres* (Ils ne connaissent pas le chemin), ainsi que dans une peinture représentant une scène de massacre et d'exécution, actuellement au Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires, Goya recourt à la silhouette pour évoquer l'obscurité, la confusion ou simplement leur désespoir de ceux qui sont châtiés par la guerre. On pourrait même soutenir l'hypothèse selon laquelle Goya a spéculé, surtout dans les *Désastres*, avec l'idée de représenter des corps à mi-chemin entre des silhouettes au sens littéral et des volumes solides couverts d'habits noirs, comme s'il s'agissait de ombres ballots en mouvement. Il ne fait pas de doute qu'une forme achevée et sans équivoque de ce genre de dessin a été utilisée par Goya pour représenter le diable sous la figure d'un bouc dans *El Aquelarré*, faisant partie des peintures noires, et d'une chauve-souris dans « Si le jour se lève, nous partons », appartenant aux *Caprices*. Il semblerait donc qu'il existe dans ces œuvres un lien entre le contour de l'ombre et la présence diabolique.

Il existe d'autre part un vaste corpus d'images en rapport avec la résurrection suggérant, par le recours à des silhouettes explicites ou des figures sombres et spectrales, le caractère archétypique du Christ mort revenu à la vie. Il est de nombreux exemples, depuis une *Gène d'Emmaüs* peinte par l'Argentin Martín Franco en 2008 jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque le sujet a été particulièrement mis en rapport avec la connaissance et la circulation de gravures et de dessins copiés ou inspirés de représentations de l'épisode de saint Luc réalisés par Rembrandt entre 1625 et 1660. Le témoignage que nous a laissé Arnold Houbraken dans le *Grand Théâtre des artistes et peintres néerlandais* est en ce sens crucial :

*Je ne connais personne qui ait introduit autant de variantes et autant d'aspects différents dans ses études d'un seul thème que Rembrandt. [...] les collectionneurs de dessins connaissent bien les nombreuses ébauches, sans compter les gravures, de la scène où le Christ, rompant le pain, est reconnu par les deux disciples qui étaient allés avec lui à Emmaüs; et on ne compte pas moins*

*d'ébauches des deux disciples, stupéfaits et émerveillés lorsqu'ils réalisent que le Christ disparaît devant leurs yeux.*

Parmi les œuvres de Rembrandt, nous pourrions mentionner deux peintures, celle du Louvre, peinte en 1648, et celle du musée Jacquemart-André à Paris, exécutée en 1628-1630. C'est l'analyse du dernier exemple qui nous intéresse le plus car l'expérience de Rembrandt avec le clair-obscur y atteint une radicalité rarement vue jusqu'alors et même par la suite jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tandis que l'un des disciples tombe à genoux, pratiquement dévoré par l'ombre, le Christ et la servante du fond sont eux-mêmes des corps perçus du côté de l'ombre. Le profil majestueux du Christ s'éloignant de la table et de ses deux compagnons, découpé par la lumière intense d'une bougie et entouré d'une aura qui illumine tangentelement les mains de l'hôte dans l'acte de rompre le pain, renvoie à l'homme provenant des ténèbres dont la présence est désormais le témoignage de sa propre victoire sur la mort. Dans le sillage du Raphaël de la fresque de *La libération de saint Pierre*, Rembrandt est allé plus loin, convertissant le ressuscité en silhouette. Ce motif apparaissait déjà comme signe visuel du mort qui revient. Dans *L'atelier de Rembrandt*, Svetlana Alpers a suggéré que le célèbre théâtre d'ombres que Samuel van Hoogstraten a proposé en 1678 comme un système d'apprentissage de la projection de figures a pu être basé sur une pratique semblable dans l'atelier de Rembrandt dont Hoogstraten avait été le disciple. Houbraken a du reste propagé les œuvres de Rembrandt, en voulant lui-même composer une *Gène d'Emmaüs* avec les caractères qui l'avaient fasciné dans l'art du maître :

*Nous avons nous-même gravé et placé ici, comme exemple pour les jeunes peintres encore inexpérimentés, une de ces ébauches que nous apprécions particulièrement en raison de l'expression extraordinaire de stupeur que manifeste le regard muet orienté vers la chaise vide sur laquelle le Christ était assis un instant avant de disparaître.*

La silhouette de l'un des disciples et l'ombre projetée par l'autre sur le mur forment les arêtes d'un triangle, complété par la chaise sur laquelle le Christ est devenu un disparu.



Dans la tradition chrétienne, le christ ressuscité implique le dépassement de la mort et le triomphe d'une seconde vie de l'individu racheté pour toujours. Cela dit, la nouvelle religion salvatrice accordait également une grande importance à l'acte extérieur de reconnaissance que les vivants doivent assumer vis-à-vis du mort exceptionnel qui revient à la vie, comme si le Christ lui-même eût besoin de la configuration définitive et historique que les autres lui doivaient. L'épisode d'Emmaüs (Luc 24, 13-45) constitue peut-être la manifestation la plus achevée de l'*anagnorisis* de la vie de Jésus. Sur le chemin de Jérusalem à Emmaüs, le Nazaréen rejoint deux disciples qui ne le reconnaissent pas : Cléophas et son compagnon. Cléophas raconte ce qui est arrivé depuis le procès et la mort de Jésus jusqu'à la disparition de son corps de la tombe, or l'inconnu s'avère être un grand érudit des Saintes Écritures et répond par une ample explication de ce que Moïse et les prophètes avaient annoncé sur la venue du Christ. Malgré cette démonstration, Cléophas et son compagnon ne se rendent toujours pas compte de qui les a rejoints sur la route. En arrivant à Emmaüs, l'homme est invité à partager le gîte et le couvert avec eux. Lorsqu'il rompt et partage le pain, Jésus ressuscité est reconnu.

*Et ils se dirent l'un à l'autre : N'avons-nous pas senti comme un feu dans notre cœur pendant qu'il nous parlait en chemin et qu'il nous expliquait les Écritures?*

Arrêtons-nous sur l'interprétation que saint Augustin donne du passage cité de Luc dans son *Sermon 236*. Il convient de remarquer qu'Augustin a suivi la *Vulgate* de Jérôme et a présenté le Christ comme un pèlerin, mais non ceux qui marchaient à ses côtés vers Emmaüs. Plus loin, Jésus est appelé *hospes* par l'Hipponien, «hôte», lorsqu'il s'assied à la table et partage le pain avec Cléophas et son compagnon. Le pèlerin-hôte d'Emmaüs est pour Augustin le Christ même et non l'un de ses disciples tel que l'a voulu l'exégèse du Moyen Âge tardif et de l'époque moderne ainsi que l'iconographie chrétienne. Toutefois, le plus intéressant dans la lecture du Père de l'Église est que le chapitre d'Emmaüs prouve la supériorité de la charité sur la connaissance, car tandis que le voyageur égrène tout son savoir biblique, les voyageurs sentent brûler leurs cœurs sans le reconnaître; ce n'est que lorsqu'ils l'ont reçu pour lui accorder le couvert et le gîte, c'est-à-dire lorsqu'ils exercent la charité que l'hôte leur apparaît comme le Christ ressuscité. La voie de la configuration est double. À travers l'acte de charité, Cléophas et son compagnon donnent définitivement forme à la vie du pè-

lerin tandis que le don de la grâce que celui-ci leur apporte en leur offrant l'occasion de l'aimer joue son propre rôle dans la vie des disciples.

Dans l'iconographie, ce penchant augustinien qui accorde à Jésus le rôle de l'étrange pèlerin de l'*anagnorisis* n'affleure qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, à partir de la relecture intense de saint Augustin effectuée par deux générations d'intellectuels européens d'un côté et de l'autre de la ligne de partage des eaux de la réforme luthérienne. Grâce aux études de C. Ginzburg, A. Prosperi et D. Cantimori, nous savons quelle a été la force d'un tel augustinisme dans l'expérience religieuse des humanistes, des théologiens et des mystiques italiens entre 1500 et 1540, une spiritualité fort probablement transmise aux artistes ayant travaillé pour les frères des ordres de saint Dominique et de saint Augustin durant ces années-là (sous l'influence de saint Thomas, les dominicains reconnaissent dans la figure de l'Hipponien la pierre fondatrice de la théologie). En 1506, Fra Bartolomeo a déjà peint une fresque d'une facture extraordinaire dans le réfectoire du couvent dominicain de Saint-Marc à Florence, sur laquelle le Christ d'Emmaüs porte l'habit de pèlerin. Il existe un cas où la chronologie des commandes concorde avec la proximité entre l'artiste et l'ordre régi par la règle de l'Hipponien à Crémone qui permet de placer une représentation du voyage à Emmaüs sous l'influence de l'augustinisme. Il s'agit du peintre Altobello Melone et son beau tableau sur ce thème daté aux alentours de 1516, actuellement à la National Gallery de Londres. Le Christ ressuscité, portant le chapeau, la cape et le bâton de pèlerin, étrangement jeune, apparaît sur la gauche du tableau. Son attitude suspend la marche des disciples qui se retournent pour le regarder.

## IV

La tradition chrétienne n'est pas la seule à avoir accordé une importance majeure à la reconnaissance des morts par les vivants pour la configuration complète d'une existence arrivée à son terme. Le monde classique fournit de remarquables exemples du même thème qu'il ne s'avère pas totalement capricieux de relier à l'horizon chrétien. À peine entamé le premier de ses neuf livres, Hérodote (I, xxxi-xxxiii) raconte les événements qui entourent la visite de l'Athénien Solon, l'un des sept sages de Grèce, à la cour du roi Crésus à Sardes. Sûr de son trône, propriétaire d'immenses richesses, le monarque de Lydie croyait avoir atteint le sommet non seulement du pouvoir mais aussi du bonheur. Désireux de confirmer cette sensation par le jugement d'une personne comme Solon, Crésus demande à son hôte qui il croyait, parmi toutes les personnes connues, celle qui avait été ou était la plus heureuse. Solon répondit qu'à la première place de cette liste devait figurer son

compatriote Tellus car, après avoir vu prospérer ses enfants et grandir ses petits-enfants, après s'en être empli le cœur de joie, il avait connu une mort glorieuse en périssant comme un brave, les armes à la main face aux ennemis de sa patrie, à la bataille d'Eleusine. Quelque peu surpris, Crésus voulut alors savoir qui était, de l'avis de Solon, le deuxième homme le plus heureux tout en abritant l'espoir que son invité le signifierait à cette position. La réponse de l'Athénien fut à nouveau déconcertante : deux jeunes Argiens, Cléobis et Biton, suivaient Tellus dans l'échelle du bonheur. Les jeunes hommes avaient reçu des couronnes de vainqueurs aux jeux pythiques et connurent un retour triomphal à Argos au moment où s'y célébrait un festival de la déesse Héra. La mère des champions devait réaliser des sacrifices sur l'autel de la divinité, mais les bœufs devant être attelés au chariot qui emporterait la femme au sanctuaire n'apparurent pas. Cléobis et Biton s'attelèrent alors au joug et tirèrent leur mère jusqu'à l'endroit. Émue par l'attitude de ses fils, celle-ci demanda à Héra de leur accorder la plus grande grâce jamais reçue par aucun mortel. Cette nuit-là, après le sacrifice et le banquet, Cléobis et Biton s'endormirent dans l'enceinte sacrée et leur sommeil fut si profond qu'ils ne se réveillèrent jamais. Les Argiens ont dédié deux statues placées dans le trésor de la ville sur le *téménos* d'Apollon à Delphes à la mémoire de ces héros heureux. Stupéfait, Crésus reprocha à Solon l'aveuglement de ne pas voir combien il était heureux dans son royaume, ce à quoi l'Athénien répliqua :

*mais je ne puis répondre à votre question que je ne sache si vous avez fini vos jours dans la prospérité[...] avant sa mort, suspendez votre jugement, ne lui donnez point ce nom; dites seulement qu'il est fortuné. [...] Il faut considérer la fin de toutes choses [...]*

Solon fut clair et nous pourrions nous reposer sur son discours pour éclairer une partie de notre thème. Il n'y a pas de configuration complète ni authentique de la vie avant le terme de l'existence et l'insatiation de la mémoire que l'histoire, dans ses diverses dimensions, et l'art (la sculpture dans le cas de Cléobis et Biton) conservent de cette vie totale.

Que cette idée soit centrale dans l'esprit et l'âme des hommes de la civilisation grecque se voit confirmé et renforcé par l'importance qu'ils ont assignée au rite funéraire pour considérer comme dignement achevée une vie humaine sur terre. Le souvenir d'Antigone s'impose d'emblée. Dans la tragédie de Sophocle (vs 1078-1081), la fille d'Œdipe accomplit les cérémonies dues au cadavre de son frère Polynice, contrevenant ainsi aux ordres impies de son autre frère, le roi Créon de Thèbes, de ne pas accorder de sépulture au corps de Polynice et, pour

cette raison, elle est elle-même condamnée à mort. Le devin Tirésias reproche au roi son injustice en ces termes :

*[...] tu retiens ici un corps mort sans obsèques, sans sépulture, privé des dieux d'en-bas. C'est un pouvoir que tu n'as pas, que n'ont pas même les dieux du ciel, et que la violence seule t'a donné.*

Il existe même un exemple antérieur au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Il s'agit de l'épisode d'Elpénor dans *L'Odyssée* (chant XI, 71-78). Au moment où Ulysse part avec ses compagnons de l'île de Circé vers le monde des morts pour consulter Tirésias lui-même, Elpénor, le plus jeune et le plus étourdi des marins, tombe d'un toit et meurt avant d'avoir pu rejoindre l'équipée qui lève l'ancre. Lorsqu'Ulysse convoque l'ombre de Tirésias dans le vestibule de l'Hadès, lui apparaissent aussi les âmes d'autres morts, Achille, Agamemnon, sa mère Anticléa, dont il méconnaissait le trépas, et le jeune Elpénor qui supplie le roi d'Ithaque de se souvenir de lui une fois rentré dans l'île de Circé :

*N'abandonne point cette île avant d'avoir arrosé de larmes et enseveli le corps de ton compagnon, afin que je n'attire point sur toi le ressentiment des dieux. Brûle mon corps avec les armes qui me sont restées; puis élève en mon honneur un tombeau sur les bords de la mer blancheissante, pour apprendre aux siècles futurs le sort d'un malheureux guerrier. Accomplis pour moi toutes ces choses, et dépose sur ma tombe la rame dont je me servais quand j'étais encore vivant au milieu de mes compagnons.*

En d'autres termes, le vivant a le devoir sacré de compléter la configuration de la vie perdue des morts qui l'interpellent à cette fin. Un *pétilé* de 450 (Boston Museum of Fine Arts), décoré par le peintre de Lycaon, contient l'épouvante scène de l'apparition de l'ombre d'Elpénor face à Ulysse, assis à côté des agneaux qu'il vient de sacrifier pour Tirésias, un chapeau rejeté en arrière sur le dos comme s'il s'agissait d'un pèlerin et le menton appuyé sur sa main droite, assisté par Hermès dans l'antichambre de l'Hadès. L'adolescent entre en scène par la gauche, comme le Christ pèlerin peint par Altobello dans la scène d'Emmaüs, car il arrive de la demeure des morts : il n'a pas interrompu sa marche, lève un bras, agite l'autre main et attire l'attention d'Ulysse et du *niumen*. Un autre exemple antique est conservé dans lequel nous croyons avoir trouvé une variante de la formule et une adaptation du passage mythique au réel vécu : il s'agit du sillage de Démocleides (Athènes, Musée Archéologique), hoplite mort lors d'une rencontre navale durant la guerre de Corinthe en 395. Le jeune homme est assis à

la proue d'un tirème, il a laissé les armes derrière lui, repose sa tête sur sa main droite et ne regarde pas vers l'horizon de la mer mais vers le bas, comme s'il voulait voir clairement la maison de l'Hadès qui l'attend. Peut-être la famille de Démocleides a-t-elle spéculé sur la possibilité que, derrière la représentation du sillage, la mémoire laisse disparaître la triste légende d'Elpénor.

### Coda

Presque à la fin de *Nostalgia de la luz*, film de Patricio Guzmán de 2010, la caméra parcourt d'innombrables photographies de disparus chiliens, baignées par la lueur du soleil et les ombres des feuilles et des branches agitées par le vent. La multiplication de ces images crée un ensemble de silhouettes, semblable à celui du musée du génocide cambodgien de Tuol Sleng à Phnom Penh. Mettant en parallèle l'exploration du passé de l'univers par les astronomes et les recherches sur le passé et la mémoire du Chili dictatorial, le film a notamment pour axe le problème que nous avons analysé ici. Les femmes de Calama ont cherché des décennies durant dans le désert d'Atacama les restes des membres de leurs familles, prisonniers politiques disparus sous la dictature de Pinochet au cours de ce que l'on a appelé la Caravane de la mort de 1973. Seuls des fragments de squelettes ont été retrouvés car quelque temps après avoir été enterrés à cet endroit, les corps furent déplacés sur l'ordre de la dictature, afin de perpétuer la dissimulation de leur destin. La photographe américaine Paula Allen a réalisé un portrait de leurs efforts dans le livre *Flores del desierto*, où les femmes de Calama apparaissent au moins une fois sous la forme d'ombres reflétées, à l'endroit d'une fosse commune. Dans le film de Guzmán, Violeta Bernos promet de «poursuivre la recherche tant qu'elle le pourra, s'il le faut». Il y a «de nombreuses questions auxquelles je ne peux pas répondre». Les militaires disent avoir jeté les corps à la mer...

*Et s'ils les ont tout simplement jetés dans les montagnes? Peut-être que beaucoup diront -à quoi bon chercher des os-. Moi, je les veux, et beaucoup de femmes les veulent. [...] Si je les trouvais aujourd'hui et qu'on me dise -tu vas mourir demain-, je partirais heureuse. Mais je ne veux pas mourir sans les trouver.*

Vicky Saavedra, quant à elle, relate les heures qui ont suivi la découverte de fragments du corps de son frère José, exécuté de deux balles dans la tête. Elle dit n'avoir pris conscience du fait qu'il était mort que plusieurs heures plus tard, après avoir passé une nuit éveillée à côté d'un fragment du pied de son frère. Ce qui manque aux amis

de Calama, selon Lautaro Nuñez, un archéologue qui a participé à la découverte, c'est d'enterrer leurs morts comme il se doit». Si l'histoire d'Antigone que nous venons de raconter semble s'incarner dans les paroles de Violeta et de Vicky, Guzmán nous fournit une image indiscutable de leurs explorations : la silhouette de l'une de ces femmes se découpe contre le ciel du crépuscule dans le désert tandis que se poursuit la recherche perpétuelle.