L'image comme épitaphe

Une étude du premier Siluetazo Porteño (21 et 22 septembre 1983) et de son incidence sur les re-présentations des disparus

Dominique Casimiro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2478>

DOI : 10.4000/agedor.2478

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Dominique Casimiro, « L'image comme épitaphe », *L'Âge d'or* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 15 février 2010, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2478> ; DOI : 10.4000/agedor.2478

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

L'image comme épitaphe

Une étude du premier Siluetazo Porteño (21 et 22 septembre 1983) et de son incidence sur les re-présentations des disparus

Dominique Casimiro

Están en algún sitio / concertados desconcertados
 / sordos buscándose / buscándonos
 bloqueados por los signos y las dudas
 contemplando las verjas de las plazas
 los timbres de las puertas / las viejas azoteas
 ordenando sus sueños sus olvidos
 quizá convalecientes de su muerte privada
 Mario Benedetti, "Desaparecidos", *Geografías*, 1984.

- 1 Comme le rappellent Jacques Roubaud et Maurice Bernard dans *Quel avenir pour la mémoire ?*, une tradition fort ancienne associe la mémoire à l'image. Ainsi, l'art de mémoire, invention antique développée au Moyen Âge et à la Renaissance, invitait son adepte – le *mnémoniste* –, à imaginer des espaces puis à les remplir d'images mentales selon le contenu qu'il souhaitait mémoriser. Les deux hommes le notifient de la façon suivante :

Une fois les lieux créés et disposés, le *mnémoniste* fabrique des images. Ce sont des images visuelles. L'Art de mémoire est d'abord un art de la vue. [...] Chaque chose ou chaque événement à mettre en mémoire doit être décomposé en éléments, chaque élément doit être associé à une image-support, et chaque image-support doit être placée en un lieu approprié.¹

- 2 Cet art subtil avait sa place aux côtés de la rhétorique, mais l'invention de l'imprimerie fut à l'origine de son déclin à partir du XVII^e siècle. On en retiendra toutefois l'idée non pas d'un agencement statique, mais d'une mise en relations de l'œil et de l'esprit, d'un parcours de l'esprit entre les images – et l'on sait bien aujourd'hui que la mémoire n'est pas un dépôt, mais un réseau de connexions. Images pour la mémoire et, inversement de nos jours, images stockées en mémoire : en effet, si nous vivons une période charnière, c'est aussi, explique Laurent Gervereau dans son *Histoire du visuel au XX^e siècle*, en raison de notre « acharnement à conserver les images » : « aux images mentales fugaces s'ajoutent des accumulations d'images relativement pérennes sur des supports divers² ». Dans ce contexte, si l'image accompagne encore souvent le travail de mémoire, c'est sur

un mode plus tensionnel que les pratiques littéraires et esthétiques contemporaines ont accentué.

- 3 Le présent article propose d'étudier les rapports entre imagination et mémoire dans la production de l'image à partir du premier *siluetazo* porteño des 21 et 22 septembre 1983 ; manifestation artistique (et politique) durant laquelle l'on a prétendu rendre visibles les disparus de la dictature militaire argentine de 1976-1983. Jacques Roubaud et Maurice Bernard, cités plus avant, mettaient en évidence l'irruption de nouveaux supports destinés au travail de mémoire : le *siluetazo* le confirmera, comme nous le constaterons, puisque cette manifestation artistique et politique a investi, en une nuit, les rues et les murs du centre de Buenos Aires. Le *siluetazo*, nous le verrons, a développé une stratégie de la mémoire qui s'appuie sur la création d'un espace nouveau où représenter l'irreprésentable, où figurer les invisibles en développant une dialectique négative de l'histoire où l'artiste – le plus souvent anonyme – devient médium chargé de rendre visibles physiquement les fantômes de la dictature argentine et toutes les images mentales et/ou intérieures qui leur sont associées. L'objectif premier consiste à donner à voir ce et ceux que l'on ne voit pas, que l'on ne voit plus, ou que l'on ne veut pas voir. Analysons dans un premier temps les origines esthétiques du premier *siluetazo*.

Dépasser l'aporie engendrée par les archives photographiques

- 4 En 2008, les historiens d'art argentins Ana Longoni et Gustavo A. Bruzzone publient ce que l'on peut considérer aujourd'hui comme le catalogue le plus exhaustif de clichés du premier *siluetazo* de 1983 ; notre réflexion prendra donc appui sur ces documents et nous renvoyons nos lecteurs à cet ouvrage³. Néanmoins, comme nous allons le constater, il sera aisé d'imaginer ces images, re-présentation des victimes du terrorisme d'État. Ces silhouettes bien souvent noires ou figurées par un simple trait noir dessinant une forme vide (ou pleine ?) blanche fonctionneront d'abord comme une alternative à une première tentative de figuration des invisibles qu'ont été – et que sont encore – ces photographies d'identité des disparus, brandies sur la Plaza de Mayo. « Je ne peins pas ce que je vois, mais ce que j'ai vu », disait Edvard Munch⁴, comme si toute image ne pouvait être que celle du passé. Hypothèse que les photographies de ces disparus semble confirmer : trace laissée sur le papier par une ombre transitoire, elle ne nous montre jamais que du révolu. L'image, en particulier l'image photographique, constitue par essence une archive. Archives familiales lorsque le cliché est extrait d'un album de famille exhumé des profondeurs d'un grenier. Mais aussi archives historiques, lorsque les photographies des disparus sont celles extraites de documents d'identité officiels, et figurant sur les premières banderoles des Mères de la Plaza de Mayo, nourrissant le projet de consigner sur ce tissu tous les visages des disparus. Ainsi, l'affinité de la photographie et de la mémoire semblerait aussitôt établie et nous explique la légitimité de cette première figuration des invisibles. L'archive fait mémoire : elle enregistre un moment qu'elle transmet à la postérité, et trace en retour une route directe vers le passé. Trop directe, peut-être.
- 5 Cependant, si l'image appelle à un retour au passé signifié, par exemple, par des vêtements et une mode que nous pouvons facilement dater, c'est aussi sur un mode très voisin de celui opéré par la mémoire. Celle-ci n'effectue pas une projection du passé dans

le présent, elle n'est pas un raccourci spatio-temporel qui abolirait le temps. La mémoire est, au contraire, conscience du temps qui passe, expérience vécue de l'épaisseur du temps. La photographie, loin d'opérer une illusoire présentification du passé, accuse en elle « la lourde déposition du temps⁵ ». Ces visages sont pour nous des visages d'un autre temps : le disparu est un disparu d'un autre temps. Le risque est donc que la photographie souligne son historicité et se pose en mémorial. Cette conscience du temps qui va, partagée par la photographie et la mémoire, les rapproche encore toutes deux en colorant d'une même nostalgie le retour au passé que l'une et l'autre suscitent. Celui-ci, en temps de dictature, prendrait en effet le plus souvent la forme d'un *memento mori* : on ne se souvient jamais que de l'absent ! Or, la photographie est précisément ce qui rappelle l'absence à notre souvenir. Le cliché fait mémoire du disparu. D'une façon radicale, les clichés des disparus signifient cette perte. Les photographies de ces victimes que nous avons tous en tête, mettent en effet en lumière une perte déplorable, non pour les faire revivre dans l'éternel présent de la manifestation, mais à l'inverse pour révéler la déperdition d'être inscrite en chaque image.

- 6 Et c'est là que l'image photographique ne semble plus être de façon pertinente en adéquation avec les revendications des collectifs comme les Mères et Grands-mères de la Plaza de Mayo en 1983. Certes la photographie pouvait aussi constituer un des objets privilégiés de la mémoire puisqu'y apparaissait le disparu immortalisé sur la pellicule. Cependant, cette icônomorphose s'interroge sur le souvenir de l'image du disparu et sa trace, et fait donc de l'image photographique un effecteur de mémoire qui installe le disparu dans une mort certaine. L'image photographique s'érige alors en monument aux morts où apparaissent les noms de quelques victimes de la dictature argentine alors que le mot d'ordre des revendications sera dès 1980 *aparición con vida* et *aparición con vida de todos los desaparecidos* (« *con vida los llevaron, con vida los queremos* »).
- 7 Il y a donc dans la photographie, comme dans la mémoire, quelque chose d'à jamais perdu et d'inconsolable. L'image photographique est une mémoire parce qu'elle nous rappelle que quelque chose de passé a existé, mais ne viendra plus. Elle sonde en nous, regardeur, la cavité du manque, et l'art du daguerréotype est bien alors un art mineur – entendons un art qui creuse, qui superpose les strates du temps afin d'y forer des trous de mémoire ; un art fossoyeur surtout, car la photographie donne à son sujet la place du mort. L'image des disparus est par essence une épitaphe. D'une façon plus générale, tout ce qui entre dans la mémoire paraît devoir se convertir en image. Ainsi, la mort iconise le défunt. La photographie, comme la mémoire, se nourrit de la mort.
- 8 Désormais, l'objectif sera bien de re-produire ces invisibles et de combler le vide laissé par leur absence. Mais comment ? D'une façon très simple : en matérialisant ce même vide, en rendant ce vide, plein. Le journaliste de *Paz y Justicia*, Grüner, le notifie en ces termes :

[Las siluetas son] intentos de representación de lo desaparecido: es decir, no simplemente de lo 'ausente' – puesto que por definición toda representación lo es de un objeto ausente –, sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer. La lógica en juego es la de una restitución de la imagen como sustitución del cuerpo ausentado.⁶
- 9 Inspiré par différents rassemblements organisés en Europe dès 1979 par le groupe AIDA (*Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el mundo*) où, comme nous le rappelle Fercai Czany, « se grafican a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas⁷ », l'argentin Envar Cacho El Kadri en exil à Paris, entre alors en c

ontact avec les trois artistes argentins à l'origine du premier *siluetazo* : Julio Flores, Guillermo Kexel et Rodolfo Aguerreberry. El Kadri leur suggère de « Crear un hecho gráfico que golpee por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renueve la atención de los medios de prensa⁸ ». Ainsi naîtra dans les rues du centre-ville de Buenos Aires le premier *siluetazo* les 21 et 22 septembre 1983, jour de la troisième Marche de la Résistance et jour national des étudiants. Comme nous le notifie Julio Flores, cette manifestation :

Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar”.⁹

- 10 À l'appel d'Aguerreberry, de Flores et de Kexel, répondent des ateliers de création de silhouettes en plein air qui bénéficieront de la complicité spontanée de la population porteña, de l'appui matériel et logistique des Mères et Grands-mères de la Plaza de Mayo et d'autres organismes de défense des droits de l'Homme. Particularité non négligeable : tout un chacun peut à loisir dessiner sa re-présentation d'un disparu, sa *silueta* à partir de la silhouette de son propre corps dessinée sur du papier ou un carton. Le disparu se transforme alors en image : une silhouette expressément anonyme qui vaudra alors pour toute la communauté des disparus, hommes, femmes et enfants. Les trois artistes à l'origine de ce que nous pourrions qualifier de performance nous le rappellent en ces termes :

A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado. La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien prestó su cuerpo para delinearlos y, por transferencia, el cuerpo de un desaparecido.¹⁰

- 11 Martine Heredia, dans le descriptif de la journée d'étude « L'image en question : entre souvenir et fiction » du 11 juin 2010, citait l'historien Hans Belting et nous rappelait que « les images du souvenir et de l'imagination naissent dans notre corps, comme dans un médium vivant ». Cette citation est à prendre au pied de la lettre concernant le *siluetazo* : c'est véritablement le corps, du vivant, qui servira de patron à la re-création de l'image du corps du disparu qui devient « una huella que respira¹¹ ». Le corps du présent permettra l'impression du corps de l'absent. Jorge
- 12 Macchi, en 1996, ne nous dit pas autre chose : « Yo puse el cuerpo; yo fui uno de los que puso el cuerpo¹² ». Et les artistes improvisés des 21 et 22 septembre 1983 l'ont très vite compris : hommes, femmes, enfants, étudiants des *Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* et des départements de philosophie et de lettres de la UBA ou activistes du collectif *Intransigencia y Movilización de la Juventud Peronista*, tous ont spontanément pris part à cette forme de acting. Lisons, par exemple, les propos rapportés par Julio Flores :
- Atrás aparecieron tres hermanitos rubios con su mamá.
 - Hací a nuestros primitos y a los tíos.
 - ¿Cómo eran? – pregunté resignado.
 - Como nosotras, yo pongo el cuerpo – dijo la mayor, y se acostó decididamente. Le siguieron los otros dos más chicos, y después la mamá. Algunos estudiantes de Bellas Artes se sumaron a siluetear. [...] Cada uno encontró el modo de ponerse en el lugar del desaparecido.¹³
- 13 Vous l'aurez compris, ces silhouettes ont pour objectif de surprendre, mais également d'explorer les frontières de l'irreprésentable, de figurer les invisibles et de décliner un *no me olvidés* éternel. Elles sont chargées de tracer, d'iconiser (dans son sens le plus basique, mais également dans son sens religieux) ces disparus et d'inscrire leur invisibilité dans la

visibilité de la ville, chose que la photographie ne peut vraisemblablement pas faire. Forme de dialectique négative où l'on voit ce qui n'apparaît pas (ou plus), ces silhouettes « *imágenes vacías cargadas de muertas* » (expression des argentins Julio Flores, Guillermo Kexel et Rodolfo Aguerreberry) peignent l'invisible, et mettent en branle le souvenir. Avant d'être image du disparu, elles en sont son ombre, sa trace, ce qu'il reste avant une disparition qui semble se vouloir éternelle.

14 Comme le notifie Gustavo Buntix :

La silueta actúa como una metáfora: [...] el vacío se vuelve pleno en la acción vital de quienes lo (d)enuncian y en ese mismo acto lo llenan. Aparición con vida. No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva.¹⁴

15 En installant les disparus dans une verticalité paradoxale qui s'oppose à l'horizontalité de la mort, et en les installant dans le « maintenant » des rues de Buenos Aires – qui ressemble fort au présent spéculaire de la théorie phénoménologique, Husserl et d'autres ayant montré que le « maintenant » du moment immédiatement présent est toujours une construction –, la flèche du temps et la fatalité de l'oubli sont contrecarrés et l'évolution inéluctable et unidimensionnelle de l'histoire malmenée. Le choix du mode de figuration (des silhouettes dressées à la verticale et paradoxalement vivantes qui rappellent les dessins au sol par la police des victimes), le réseau social au sein duquel il prend place (des mères de disparus, des artistes reconnus, des exécutants anonymes, des regardeurs, des militaires) ainsi que la diversité des intentions ayant présidé à leur production politique et artistique, nous démontrent l'impact total du *siluetazo*.

16 El desarrollo de esta actividad con las 'siluetas' muestra un avance conceptual y político de los artistas latinoamericanos, porque:

17 1) Unifica la praxis artística con la praxis política de las masas.

18 2) Comparte los medios de producción artística con el pueblo, y lo arranca de la pasividad a la que está condenando el espectador, convirtiéndolo en un productor colectivo de arte.

19 3) En las calles conquistadas por la movilización se levantan talleres espontáneos de producción artística.

20 4) La opinión pública resulta impactada y se concientiza. Miles de personas afectadas, ocasionales transeúntes, jóvenes independientes y activistas políticos participan solidariamente cortando papel, u ofreciendo su cuerpo para dibujar las figuras, mientras otros pintan y pegan sobre paredes y monumentos de la zona de Plaza de Mayo¹⁵.

Contre l'instabilité du souvenir, une verticalité à toute épreuve

21 Le *siluetazo* comble le manque essentiel qui réside dans l'image photographique. Et c'est ici que se définit pleinement le contraste entre l'image photographique et la silhouette et que s'ouvre, à nouveau, le débat autour du concept de l'image comme reproduction du réel ou comme production de l'imagination. Où se positionne donc l'esthétique du premier *siluetazo* au sein de ce débat ?

22 Si tout indique que l'image opère la conversion du passé en mémoire, qu'elle constitue une monnaie d'échange, il semble pourtant, à y regarder de plus près, que l'échange entre le passé, l'image et la mémoire reposerait sur une fausse parité. L'image fige la chose, lui impose une forme immuable, mais surtout, par le biais de cette cristallisation, stylise la

chose qu'elle transforme alors en signe de la chose, en icône. Comme le remarque Maurice Blanchot, l'image soustrait son objet à lui-même « en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler¹⁶ ». Nous l'avons vu, les clichés fixent la mémoire, mais pas seulement au sens où ils pallient l'érosion de celle-ci ; ils figent ce qu'elle commémore dans la précision glacée de sa surface. Et si la mémoire s'apparente à l'image, si le passé devient icône dans notre mémoire, cela implique alors que le souvenir, trace laissée dans l'esprit comme la lumière qui s'imprime sur la pellicule, est lui aussi quelque chose d'immuable. Or, l'expérience nous montre chaque jour que rien n'est plus instable que le souvenir. Si l'image est une mémoire, il faut alors convenir avec le photographe Jean-Loup Sieff qu'elle est au mieux « une mémoire nette renvoyant à des souvenirs flous¹⁷ ». Les silhouettes de 1983 s'érigent donc contre ce statisme et instaure une verticalité à toute épreuve et une omniprésence totale.

- 23 À considérer le premier *siluetazo*, mémoire et image ne sont pas faites du même grain. La mémoire inflige aux objets qu'elle consigne, et tout particulièrement aux images du passé, une transformation inverse à celle opérée par la photographie. On ne peut que constater la perte de définition de l'image engrammée dans sa mémoire. Loin de la mise au net opérée par la photo, la mémoire impose un bougé, un tremblé aux images du passé, que la silhouette du disparu, riche de l'impression du corps du vivant, refuse et dépasse en installant l'image du disparu dans un sublime très kantien. On pourrait bien sûr tenir ce brouillage pour une simple défaillance de la mémoire, resterait dans ce cas le modèle idéal d'une mémoire portée à sa perfection, d'une mémoire qui n'oublie rien, ni personne. Or le brouillage du souvenir procède, non d'un dysfonctionnement, mais du fonctionnement même de la mémoire. L'altération du souvenir est imputée au travail de la mémoire qui impose aux images du passé le brouillage, la mise en scène d'un fondu enchaîné. L'image produite est troublée par l'effort de la remémoration.
- 24 L'effet de brouillage évoqué précédemment invite le regardeur et l'artiste, l'utilisateur et l'inventeur à rejeter une équivalence trop simple entre l'image et la mémoire, et à se détourner de la conception implicite de la mémoire que cette parité engage. À l'évidence, la mémoire n'est pas ce dépôt que l'on imagine facilement localisé en un point précis de son cerveau, archives, galerie de portraits où les images du passé attendraient sagement d'être convoquées et reproduites dans le présent de la remémoration. La mémoire ne stocke pas l'image aperçue – ces « prétendus instantanés pris dans ma mémoire¹⁸ », disait Proust – et elle n'en effectue pas non plus la duplication, contrairement à la photographie qui conserve l'empreinte précise de son objet et peut multiplier à l'identique les tirages d'une épreuve. Loin d'être photographique, la mémoire ne se laisse donc pas décrire comme un processus mécanique ; ce qui réfute toute parenté de celle-ci avec l'image et explique et légitime le choix de la silhouette du disparu, sa silhouette vide (ou pleine). Plus encore, la mémoire réfractaire aux icônes, à leur fixité, semble devoir les exclure de son cercle. Comme un vortex autour de son centre vide, la mémoire iconoclaste mise en œuvre au travers de ces silhouettes, gravitera alors autour de ce qu'elle aura elle-même effacé. En bref, l'interdiction des images par la mémoire invalide l'assimilation de son fonctionnement à celui de la photographie, fût-ce sur le mode de la métaphore ou de l'analogie.
- 25 D'ailleurs, on suggérera de substituer à ce modèle inopérant qu'est le cliché photographique, une autre « image », plus pertinente, du processus mnésique. Cette substitution s'annonce lorsque la quête du souvenir passe, non plus par le recours à la photographie, mais par le recours à des silhouettes. Comment représenter un disparu ?

Comment en effet donner un contenu substantiel à un imaginaire sans images ? Allons plus loin : comment tenir le concept d'imagination alors même que celui-ci ne possède plus d'images ? Kant nous rappelle dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790) que l'esprit qui se laisse aller à la contemplation d'une forme informe – d'une image donc, une silhouette – se plonge dans une totale abstraction. L'image sublime kantienne, de laquelle nous pouvons rapprocher ces silhouettes argentines, est un *topos uper ouranos*, un au-delà, une intraduction de ce que l'entendement me donne à comprendre. Les disparus, ces in-formes puisque non-forme et invisibilité, se vérifient dans ce sublime kantien utopique et u-chronique qui a surgi la nuit du 21 au 22 septembre 1983.

Les silhouettes seules ne se souviennent de rien

- 26 Comme nous le signalions plus avant, le premier *siluetazo* a donné lieu à d'autres performances inscrites dans le prolongement des revendications esthétiques et politiques de la performance de l'automne 1983. Une analyse des différentes créations réalisées pour le vingtième anniversaire du premier *siluetazo* confirme une évolution des représentations de l'image des disparus de la dictature argentine entre souvenir et fiction. Le collectif H.I.J.O.S (*Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio*) publie en 2003 une série de cartes postales ayant pour particularité la réactivation des silhouettes de 1983, avec une différence notable : les contours de ces corps sont dessinés par un message que l'on répète à satiété : « *Ni olvido ni perdón. Hay que continuar la lucha* ». L'irruption de ce nouveau contour de la silhouette du disparu doit nous interpeller dans la mesure où il nous fait entrevoir le rapport qu'entretiennent dans leurs fonctionnements respectifs texte et mémoire.
- 27 Le tracé de l'image du disparu réalisé désormais au moyen d'un texte nous confirme que, contrairement à l'image, opérateur de discontinuité qui fige et suspend ses objets dans un cadre, le texte jette des ponts. Les sutures qu'il opère dans sa chaîne syntagmatique comme sur l'axe vertical de ses paradigmes en font un espace ouvert à la circulation, routes aux carrefours innombrables qui colportent le sens. Mieux que l'image photographique, mieux que la simple silhouette monochrome, le texte associé à la silhouette permet donc de figurer le mouvement de la mémoire et de lutter contre une amnésie institutionnalisée. L'action de la mémoire serait ainsi comparable au tissage d'un texte. Comme l'écriture, la mémoire est en effet une puissance ouvrière qui construit des connexions.
- 28 On voit cette dynamique à l'œuvre dans ces nouvelles silhouettes de 2003. Là où l'image n'est que rupture, enclave délimitée par son cadre, portrait anachronique, l'écrit placé tout autour de l'icône, constitue l'interface qui la contextualise, l'insère dans un tissu d'associations et l'inscrit dans la continuité d'un récit : « *Ni olvido ni perdón. Hay que continuar la lucha* ». Tout ceci permet au regardeur/utilisateur de préciser son souvenir en lui imposant les repères d'une mémoire. Les images seules ne se souviennent de rien, « rien d'une image ne fait date », affirme Jacques Clayssen, « sans un roman opérateur¹⁹ ». Et c'est pourquoi l'archéologie du souvenir est d'abord un acte narratif. Ajoutons que cette identification de l'acte de mémoire à l'écriture d'un texte se reflète évidemment dans cette nouvelle re-présentation des invisibles disparus de la dictature argentine dont le propos est l'anamnèse d'une image ou d'une histoire officielle archivée en elle.
- 29 Ainsi, l'analogie qui rapprocherait le processus mnésique d'un travail d'écriture relègue l'image seule au rang des miroirs infidèles de la mémoire. En tissant ses récits,

Mnémosyne ravaude la déchirure que constitue l'image ; elle en déborde alors le cadre, en investit les blancs. C'est toujours à partir de ce qui est absent de l'image, hors champ utopique, ou à partir de ce qui, dans l'image, ne fait pas image, à partir de son vide comme c'est le cas ici depuis 1983, que la mémoire de la dictature trame ses réseaux. En d'autres termes, à partir de 2003, l'acte de mémoire et de re-présentation des disparus est avant tout acte de fiction. Écriture « littéraire » pour Janet, « romanesque » pour Clayssen, l'œuvre de mémoire consisterait donc à broder sur ce dont il ne subsiste justement pas d'archives, juste un contour. À l'inverse de la photographie qui jamais n'invente comme nous l'avons constaté plus haut, la mémoire se révèle puissance imaginante. Face à ces silhouettes, on voit en même temps une exhortation à faire mémoire, un appel à l'imagination.

- 30 Dans les blancs de l'image, dans les noirs des silhouettes, l'autorité de la mémoire donc. Les regardeurs sont conviés à en combler les manques par un récit de notre invention. Instant décisif qui doit conduire à l'exhumation du souvenir du disparu enfoui dans la photographie. Ce qui s'annonce comme la minute d'anamnèse se révèle n'être précisément qu'une fiction. Sauf que la réalité, bien souvent, dépasse la fiction...
- 31 Seule subsiste, dans le meilleur des cas, une trace, la trace du disparu comme les empreintes digitales qui émaillent la production artistique de l'uruguayen Clemente Padín : visibilité de l'invisible, de ce corps qui a été volé, de tous ces corps qui ont été volés, qui ont disparu. Des années 1980 à nos jours, les artistes latino-américains interrogeront le pouvoir qu'a l'image de surmonter l'absence et l'image (silhouette) se construira pour certains comme mémorial, la limite entre mémoire individuelle et mémoire collective tendant à s'effacer. Les récentes créations artistiques réalisées dans le prolongement du *siluetazo* et exposées au Centre Cultural Recoleta de Buenos Aires en 2006 ou celles réalisées en 2003 par Hugo Vidal à partir de bris d'assiettes, font toujours appel à cette silhouette de disparu. Le vide monochrome du corps de l'absent est désormais remplacé par un trop-plein de bris d'assiettes. Le rôle de l'image (au sens de représentation mentale, de signe iconique, de trop, etc.) s'affirme aujourd'hui dans la négociation avec la perte et son acceptation. L'image fige certes la perte et l'absence pour les rendre présentes. Mais l'image peut-elle seulement surmonter l'absence ? Plus de vingt ans après le premier *siluetazo*, l'image peut-elle négocier avec la perte et l'oubli ? Oui, en s'érigeant comme monument, encore et toujours.
- 32 Terminons sur une provocation : et si la mémoire n'était qu'un produit de l'imagination ? Elle serait alors le contraire de la photographie, du moins en tout ce que celle-ci implique de statique et de scrupuleusement documentaire. De manière plus inattendue, tissant ses récits autour de l'icône du disparu, la mémoire de la dictature et de l'irreprésentable transforme nécessairement le souvenir que nous gardons de celle-ci. L'espace visuel dans lequel l'image des fantômes de la dictature s'est insérée, et grâce auquel la mémoire peut la reconstruire, devient l'auteur de cette image dont il réécrit les souvenirs en superposant à la surface de la silhouette les couches diaphanes de l'imagination, et nous ne pouvons dès lors nous rappeler l'image du disparu telle qu'elle nous est apparue pour la première. Regardez-les, à présent. Vous les verrez ces disparus.

NOTES

1. ROUBAUD Jacques et BERNARD Maurice, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997, p. 22-23.
 2. GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p. 13
 3. LONGONI Ana et BRUZZONE Gustavo A., *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, 514 p.
 4. Cité dans *Le Dernier Portrait*, dir. HÉRAN Emmanuelle et BOLLOCH Julie, Paris, Éditions de la RMN, 2002, p. 75.
 5. LOUVEL Liliane, *Texte et Image. Images à lire et textes à voir*, Rennes, PUR, 2002, p. 153.
 6. Cité par LONGONI Ana et BRUZZONE Gustavo A., *El Siluetazo*, *op. cit.* p. 28.
 7. *Ibidem*, p. 29.
 8. *Ibidem*, p. 42
 9. *Ibidem*, p. 30.
 10. *Ibidem*, p. 68.
 11. *Ibidem*, p. 112.
 12. *Ibidem*, p. 83.
 13. *Ibidem*, p. 102.
 14. *Ibidem*, p. 110.
 15. ROMERO Juan Carlos, “La lucha de los artistas contra el olvido”, *Madres de Plaza de Mayo*, n° 100, août 1993, p. 13.
 16. Cité dans ZAVIALOFF Nicolas (dir.), *La Mémoire*, tome II, *Le Concept de mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 272.
 17. Cité dans *ibid.*, p. 273.
 18. PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, dans *A la recherche du temps perdu*, éd. CLARAC Pierre et FERRE André, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, tome III, p. 445.
 19. Cité dans ZAVIALOFF Nicolas (dir.), *La Mémoire*, tome II, *Le Concept de mémoire*, *op. cit.* p. 269.
-

RÉSUMÉS

¿Cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo lograr representar a esos invisibles y ausentes que son los desaparecidos de la dictadura militar argentina de 1976-1983? La mañana del 22 de septiembre de 1983, el centro de Buenos Aires se despierta lleno de siluetas anónimas, “imágenes vacías cargadas de muertas” (Julio Flores, Guillermo Kexel et Rodolfo Aguerreberry, artistas al origen de esta *performance*) formadas a partir de la silueta de los vivos para representar a los desaparecidos.

Este artículo tiene como objetivo recordar el primer siluetazo argentino y demostrar cómo, a partir de esas imágenes llenas aparentemente de vacío, se pretendió iconizar, recordar y darles vida a las 30.000 víctimas del terrorismo de Estado. En este caso, la imagen cuaja la pérdida, la ausencia, lo invisible para hacerlos presentes.

INDEX

Mots-clés : siluetazo, figurer les invisibles, dictature argentine, art et politique

AUTEUR

DOMINIQUE CASIMIRO

Université de la Sorbonne Nouvelle