

Myriam Dussault
Université du Québec à Montréal

Ce qui reste de ce qui n'est plus.
Rencontre de la cendre,
de l'ombre et de la lumière dans
SilverlakeLife: The View from Here

Entrer et sortir, c'est ce que fait l'image : paraître et disparaître. Non pas d'abord représenter, mais d'abord être ou faire une « fois », une première et dernière fois, le temps de faire ou de prendre une image, le temps du temps lui-même qui fait ouvrir les yeux¹.

Jean-Luc Nancy
Au fond des images

Le sida, en ce qu'il a partie liée avec la mort, ne semble pas pouvoir s'écrire ni se dire, mais plutôt se donner à voir par la monstration d'images corporelles qui attestent de la catastrophe, révélant l'ineffable de ce qu'un tel témoignage de la souffrance enjoint. Si, comme le suggère Jean-Luc Nancy, toute expérience est indissociable de son rapport à l'image, désormais la présence et la véracité de l'événement mortifère « ne peu[vent] consister dans un être-présent sans consister

1. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 178.

identiquement dans une présentation d'être² ». Les images du corps travesti et colonisé par la maladie sont elles-mêmes des images brisées et scarifiées – images endeuillées dans lesquelles le corps se fait médiation de la maladie. Ross Chambers, dans une étude consacrée aux diverses représentations sidéennes, qualifie d'ailleurs la visualité comme l'être du sida et son efficace : les lésions qui tatouent le corps donnent à voir la maladie et, de surcroît, participent à la fois de sa sémiotisation et de sa mise en représentation³. Le corps mourant est donc le signe incarné du virus; il se dévoile, sans conteste, comme l'empreinte qui en authentifie la présence tout en en justifiant le témoignage.

*Silverlake Life: The View from Here*⁴, sous la forme du journal filmique autobiographique, n'est pas sans mettre en scène ce travail de la mort et de la matérialité de la douleur sur le corps des amants, Mark Massi et Tom Joslin, tous deux atteints du sida. Thanatographie⁵ visuelle, le film de Peter Friedman présente ce parcours mortifère engendré par l'infection : il rend visible, depuis l'image cinématographique qui expose le corps contaminé, l'expérience du sida dans laquelle se dessine la mort à venir. Nonobstant l'hybridité des discours qu'il recèle – discours amoureux, homosexuel, familial, social –, *Silverlake Life: The View from Here* jette un regard intime sur la maladie et sur la souffrance inhérentes à la *mourance* sidéenne. Par l'abondance des réseaux lumineux et ombragés qu'il met au jour et par le biais de nombreuses séquences qui évoquent le temps d'avant la maladie, ce documentaire invite à penser à cette *praesentia in absentia* du virus; ainsi à cette oscillation entre apparition et disparition

2. *Ibid.*, p. 152.

3. À ce sujet, voir Ross Chambers, *Facing it. Aids Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, 145 p.

4. Peter Friedman et Tom Joslin, *Silverlake Life: The View from Here*, États-Unis, 1993, 99 min.

5. Ce terme est emprunté à Philippe Dubois dans *L'acte photographique*, Paris, Editions Nathan et Labor, 1983, 202 p. Cette idée d'une écriture de la *mourance* s'avère justement le projet de *Silverlake Life: The View from Here*. Doublé de l'importance visuelle qui lui est accordée, le film veut donner simultanément à lire et à voir l'itinéraire mortifère sidéen. Se révèle, dans cette conjonction du dispositif littéraire et filmique, l'impérieuse nécessité de réévaluer l'en-soi du journal intime et son implication au sein d'un témoignage visuel du sida.

contenue dans la nature et les constituantes qui forgent la structure du visible et le propre de la représentation. Dans cette même foulée, il s'agit d'engager ici une réflexion sur la configuration de l'ombre et les schèmes lumineux signifiants dans cette œuvre filmique. Qu'il s'agisse d'ombres ou de reflets présentés seuls ou unis, ceux-ci tendent à actualiser les notions d'empreinte et de traces à la fois propres à l'expérience sidéenne et à la contexture de la visualité.

L'ombre : entre la présence et l'absence de la mort

La séquence initiale du film rappelle un théâtre d'ombres où se profile la silhouette du mourant maintenue derrière un rideau légèrement opaque; sans doute est-ce ce même écran qui sépare les lits des malades dans les hôpitaux. Le spectateur qui regarde cette ombre animée du corps remarque d'emblée l'évidence de la chair décharnée et la maigreur du moribond qui scelle la présence, imminente, de la mort. Sous le signe de la coïncidence entre la lumière et le corps s'inaugure une disparition certaine, celle du corps malade qui s'effrite et sa réapparition, sa révélation subite sous la forme de l'image de cette ombre : « Du contact de la chair et de la lumière, émane une image incandescente, image brûlée, c'est-à-dire une *image d'ombre*⁶ ». Contiguës, la lumière et l'ombre se trouvent donc interpellées afin de révéler cette silhouette mortifère, ce corps, ménagerie d'os, où se rend visible le virus⁷. Certes, dans la logique qu'imposent ses conditions d'apparition, la manifestation de cette image d'ombre est co-constitutive de la lumière qui, éblouissante, doit éclairer le corps, le transpercer de ses rayons : « L'ombre est un monstre dialectique. Il lui faut la différenciation, la rencontre ou l'interposition d'un corps avec la lumière, rencontre d'où l'ombre choit, telle une flaque obscure, telle un rebut⁸. » Apparaît alors,

6. Véronique Mauron, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Editions Hazan, 2001, p. 62.

7. Il faut rappeler l'importante corrélation que dresse Leonardo da Vinci entre l'ombre et les formes du corps. Pour le peintre, celles-ci n'ont de sens que si elles sont dévoilées et travaillées par l'ombre. À ce titre, voir Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987, 365 p.

8. Georges Didi-Huberman, *Le génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 108.

comme sur un canevas vierge, les contours d'un corps vivant perçu comme *déjà* mort, trace de l'*eidôlon*, « ce double du corps vivant, mais déjà du côté des disparus⁹ ». L'ombre du moribond, envisagée comme image, simule en pressentant la présence du mort, de la mort. Qui plus est, elle préfigure de quoi a l'air ou aura l'air le cadavre du sidéen en anticipant sur sa physionomie. De fait, seules la mobilité de l'image et ses fluctuations induisent que le corps, bien qu'indiciel des syndromes de la mort, n'a pas encore trépassé. Or, la définition de l'*eidôlon*¹⁰, puisée dans la tradition grecque du *colossos*¹¹ et de la relique, traduit la lutte à laquelle se livre le sujet destiné à disparaître et, par le fait même, porté à s'arrimer à la vie sous la forme singulière d'une image d'ombre :

La persistance [...] d'un mot comme *eidôlon* dans sa signification première de double fantomatique, ou sa valeur atténuée de vide, de non-être, donnant l'illusion du plein et du réel, ne se marque pas seulement dans le vocabulaire philosophique, avec les transpositions que nous avons indiquées [...] En dehors de ses emplois conformes à la tradition [...] il sert à qualifier les êtres qui, vidés de leur forme et comme de leur substance, n'ont plus qu'une apparence de vie et poursuivent une illusion d'existence comme s'ils étaient dès ici-bas réduits à l'état d'ombre fugitive¹².

9. Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 247.

10. Compte tenu de l'importante charge critique et philosophique associée au concept d'*eidôlon*, nous souhaiterions nous en tenir à la définition que propose Régis Debray à ce sujet : « Idole vient d'*eidôlon*, qui signifie fantôme des morts, spectre, et seulement ensuite, image, portrait. L'*eidôlon* archaïque désigne l'âme du mort qui s'envole du cadavre sous la forme d'une ombre insaisissable, son double, dont la nature ténue mais encore corporelle facilite la figuration plastique. » (Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 28)

11. Perçu comme idole, le *colossos* se substitue au cadavre absent dans le sépulcre du défunt. Il est en somme un double du corps vivant qui transcende le rituel du passage entre la vie et la mort. Voir Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 325-338.

12. Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 37 (nous soulignons).

Ainsi, l'ombre sidéenne s'associe-t-elle, dans le film, à une certaine dimension agonistique¹³ de l'image dans la mesure où, même mouvante, celle-ci ne cède pas à l'immobilité de la mort. Le masque mortuaire, en tant que double du défunt, fait justement écho à cette image d'ombre qui augure la dépouille. L'explication que fournit Jean-Luc Nancy à ce propos s'attache à démontrer le paradoxe du masque mortuaire en regard de la production et de la survenue des images :

[L']exemple du masque est singulier pour la simple raison que le se-montrer originel y est exemplifié par le se-montrer et l'avoir-l'air d'un mort, lequel par définition ne se montre pas, mais essentiellement se retire de toute monstration¹⁴.

Puisque l'ombre octroie à la dépouille une certaine présence dans *Silverlake Life: The View from Here*, il va sans dire qu'elle propose, à l'instar des préceptes de l'imagination kantienne¹⁵, une connaissance de la mort qui non seulement se fait représentative, mais aussi présentative de « l'objet et du sujet, du triangle et des fins dernières, de l'imaginable et de l'inimaginable¹⁶ ». D'ailleurs, la réplique du corps physique et mortel qu'engendre l'ombre acquiert une importance capitale dans la perspective d'un tel événement de mort. Puisqu'elle est justement image d'ombre, elle offre la possibilité de penser à la fois la présence et l'absence du virus, de même qu'elle signale un écart, une distance, un sursis face à la mort annoncée. L'ombre, comme figuration du double, n'est jamais tout à fait le corps réel sidéen, mais bien l'image de ce corps tel qu'il apparaît sur le rideau, lequel renvoie aussi à la dimension écranique du médium cinématographique. Par conséquent, l'ombre subroge l'absence du corps tuméfié par la maladie à un effet de présence contenu dans l'image qu'est cette ombre. Mais qu'en est-il de cette présence?

13. Il faut considérer, ici, toute la polyphonie dont est chargé le terme « agonistique » qui embrasse à la fois la lutte du sujet contre ce qui le heurte et l'agonie en tant que mouvement entre vie et mort.

14. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 165.

15. De l'imagination kantienne, nous retiendrons ici l'idée selon laquelle l'image, source de savoir, est la synthèse unique de l'imagination et de la représentation, de la vue et de la vision.

16. *Ibid.*, p. 148.

L'ombre qu'est le corps, qui se sépare du corps, fonde donc l'image. À la lumière de cette scission entre la chair et sa représentation, se manifeste sans contredit une forme de survivance : mise en image, la mort semble en quelque sorte suspendre son avènement. En effet, le rythme, le mouvement du corps et de la silhouette, puis les modulations de cette ombre suggèrent un pouls, forme d'instinct vital contenu dans l'apparition de l'image sidéenne, image-mort mais toutefois investie de vie. En réalité, l'ombre du mourant crée ce mouvement anadyomène entre présence et absence : présence de ce qui est en tant qu'image d'ombre, absence du corps physique meurtri par les affres du rétrovirus. Cette oscillation, hésitation de l'ombre comme image palpitante, *métaphorise* « le double mouvement successif de l'expiration (le dernier souffle) et de l'inspiration (le souffle de vie)¹⁷ ». En outre, l'alternance entre vie et mort que suggère la matérialité de cette image d'ombre provoque autant la défiguration et la destruction que la révélation et la récupération de la mort dont elle se fait porteuse. Mais ce qu'il faut considérer avant toute chose est, bien sûr, le fait que cette ombre fasse *apparaître* la mort :

Ap-parition en tant qu'ap-parition « de quelque chose » ne veut donc justement *pas* dire : se montrer soi-même, mais au contraire que quelque chose, qui ne se montre pas, *s'annonce* à travers quelque chose qui se montre. Ap-paraître (*Erscheinen*) est « un ne-pas-se-montrer »¹⁸.

Inchoactivité et terminativité se recouvrent dans la mesure où l'image et la mort se rencontrent et permettent d'entrevoir ce jeu de l'ombre comme un travail de la mort diffractée, en transit, et qui ne se donne à voir qu'en négatif : « Il faut donc que l'image, par son mode de manifestation, renverse son propre contenu. Le négatif est interprété comme négation : c'est parce que ce cadavre n'est pas celui d'un mort, mais le corps de celui qui est la vie...¹⁹ »

17. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 28.

18. Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-56 (nous soulignons).

19. Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 225.

L'ombre : matière de la trace

Si l'ombre permet de penser la présence et l'absence confondues, elle invite aussi à songer à une certaine matière de la distance évoquée par la trace et par l'empreinte. La silhouette du corps sidéen, suspendue entre l'ombre et la lumière, est réfléchi sur le rideau et semble s'y imprégner, s'y incruster, *prendre corps*. Parce que fluide et mouvante, elle incarne la vie au sein de la mort ambiante; elle veut justement pérenniser cette vie, cette volonté de survivance présente à même l'expérience sidéenne. Tel que le suggère Peggy Phelan, la réalisation de *Silverlake Life: The View from Here* est intimement liée à ce désir qui anime les amants de célébrer la vie et de consacrer à leur mort un mémorial : « The promise to the other at the moment of death is always the promise not to forget. Silverlake Life is the fruit of that promise²⁰. » Cependant, cette concomitance de la mort et de la vie dans le film rappelle le paradoxe contenu dans la trace : manifestation de la disparition, surgissement de l'autrefois; révélation de la présence, de l'origine; surgissement du maintenant. Le corps moribond, contenu dans les limbes qu'évoque le tracé de son ombre, dépend donc d'une différence²¹ qui insinue le lieu interstitiel entre la présence et l'absence, la vitalité et la mortalité. Par le biais de l'empreinte, il est cette apparition, révélée au présent de la spectature, de ce qu'est, de ce que peut être la mort sidéenne.

Spectre du corps malade, l'ombre exprime la mort en latence puisqu'elle constitue en fait « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas de lieu²² », c'est-à-dire une présence partielle et différée. Image ressemblante, elle n'est pas sans porter, en creux, la présence de la mort ambiante, son *acmé* : comme si celle-ci avait déjà lieu, comme si celle-ci *était* sous les traits d'une forme retournée

20. Peggy Phelan, *Mourning Sex. Performing Public Memories*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 172. Nous traduisons : « La promesse faite à l'autre au moment de mourir est celle de ne pas oublier. *Silverlake Life* est le fruit, la résultante de cette promesse. »

21. Cette notion de *différance* est élaborée par Jacques Derrida autour de la trace. Elle consiste à entrevoir l'ombre, bien que provenant d'un acte de dédoublement, comme une origine révélée ni avant ni après, mais en même temps que la présence.

22. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 25.

solidaire du corps. Ainsi, la question que pose l'ombre du mourant comme empreinte est celle d'une image originelle, au sens où la conçoit Jacques Derrida, mais aussi celle d'une image ultime, ressemblance absolue, exacte, celle du cadavre : « La ressemblance gît dans le cadavre. Le cadavre ressemble comme jamais l'être humain ne s'est ressemblé. Il est "l'être selon la ressemblance"²³ ». Survient la rencontre d'une image première, représentation en ombre, et d'une image dernière, figuration de la dépouille désignée par la maigreur de la silhouette moribonde. Cette image de l'après-vivre que restitue l'ombre du mourant réfute donc le néant et ce qui a trait à l'ordre de la finitude. De la même manière, elle déjoue l'évidence du « il n'y a plus rien » et introduit l'idée d'une mouvance présente dans la *mourance* sidéenne²⁴. Cette mouvance invite à penser l'après non seulement comme matière de l'absence, mais aussi comme mémoire de l'absence. L'ombre, figure incendiée comme la cendre, ce résidu de ce qui n'est plus, annonce la mort à venir, soit son futur antérieur. Pareille à la trace, la silhouette moribonde manifeste cet état de survivance propre à la cendre, puisque sans toutefois s'absenter, elle se tient simplement à distance, telle une hantise²⁵. Image du trépas, mais encore davantage du *trespas*, du passage, elle n'appartient donc ni à la vie ni à la mort, mais elle se fait le porte-empreinte de la disparition à venir : sa figuration, sa mise en images tout comme sa pérennisation.

La lumière et la photographie : de l'intérieur de la maladie

Traversé par le regard médiatique, *Silverlake Life: The View from Here*, depuis la corrélation entre le corps malade et le dispositif filmique qu'il met en place, dresse cette impérieuse nécessité d'exhiber le corps sidéen réifié et scarifié par la maladie. La chambre du mourant, tel un sarcophage

23. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 139.

24. À ce sujet, voir l'article de Peggy Phelan consacré à *Silverlake Life: The View from Here*. Pour l'auteure, ce concept de mouvance/mourance serait ultimement rattaché à la temporalité filmique instituée par le dispositif cinématographique (Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 160).

25. Sur la cendre et sa dimension résiduelle, nous pouvons nous référer à la réflexion magnifique de Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Editions des Femmes, 1987, 64 p.

modernisé, allie l'intimité des lieux, l'intimité du corps devenu vulnérable, à un véritable plateau de tournage. L'omniprésence des médiations audiovisuelles qui cernent le mouvoir du sidéen l'atteste : partout s'y logent caméras, magnétoscopes, téléviseurs, appareils photographiques. Cette volonté de monstration qu'induit le film *s'apparie* à la volonté du mourant : il s'agit de capturer le regard du spectateur en ne lui offrant, pour tout legs, que ce savoir de la maladie que recèle le document filmique. « It is impossible to look away from Joslin's body as it lives it's dying. Silverlake Life renders Joslin and his death conscious, palpable, factual, and formal²⁶. » Le médium cinématographique, qui procède de la photographie dans la mesure où il enjoint la même logique de captation et de fixation de l'image, est bien plus qu'une simple médiation du sida; il devient l'œil du spectateur qui participe de l'expérience mortifère. Appelé à être filmé, le corps sidéen est un « objet » destiné à être vu, à être regardé.

Traversé par la scopophilie et par la multiplicité des médias, il est aussi celui qui se regarde mourir en visualisant son propre dépérissement. De cette manière est-il également un corps filmique : « Like psychoanalysis, Joslin's film gives time to his body. Transferring his life to film, Joslin renders his body a body of film. This body can be edited, replotted, revised²⁷. » Or, du regard médiatique porté sur la maladie émanent les réseaux lumineux engagés dans cette alliance entre le corps filmé et le corps filmique, le dispositif audiovisuel et le spectateur comme témoin et légataire de cet événement sépulcral. La lumière et ses reflets semblent justement traduire l'unicité de cette rencontre : « quoique impalpable, la lumière est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié²⁸ ». La photographie, étymologiquement *écriture de lumière*, et sa circonstance scientifique permettent de penser cette contiguïté, ce chiasme entre le corps sidéen et la portée

26. Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 155. « Il est impossible de nier ce que le corps de Joslin donne à voir au moment de sa mort. *Silverlake Life* matérialise et concrétise la mort de Joslin. » (nous traduisons)

27. *Ibid.* « Comme le suggère la psychanalyse, le film que réalise Joslin donne "du temps" à son corps. En enregistrant sa vie sur pellicule, Joslin transforme son corps en un corps filmique, lequel peut être revisité, réévalué. » (nous traduisons)

28. Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil et Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 127.

archivistique de sa représentation : les rayons lumineux émis par le corps « photographié » s'impriment sur le ruban magnétique et créent le film. De fait, la photographie (l'image filmique) n'est possible, n'est lisible que parce qu'elle est littéralement une émanation du référent qu'est ici la chair contaminée :

D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile [...]. Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée²⁹.

Il va sans dire que la dimension photographique propre à *Silverlake Life: The View from Here* dévoile ce rapport singulier et sensible entre la mort sidéenne et son observateur. Celui-ci se voit confronté à la vue d'une forme d'encyclopédie mortifère qui se présente tel un registre de mort à partir duquel s'authentifient les images du corps en souffrance. Ces images emplissent de force la vue et la saturent. Elles se font, avec les luminances du corps photographié qui les constituent, preuve et empreinte, traces d'un parcours sidéen qui a été : la photographie met au jour cette conjonction entre la réalité et le passé, la vie et la mort étroitement chevillées. De fait, cet instant où, épris de lumière, le corps moribond a été imprimé sur la pellicule n'est plus aujourd'hui. Ne demeure que la matérialité archivistique de la photographie qui, en plus d'indiquer la réalité sidéenne, se pose comme le certificat qui prouve l'existence charnelle et corporelle du mourant. L'image photographique porte en présence l'absent définitif et, *a fortiori*, rappelle toute l'importance du rituel égyptien consacré à la dépouille; cette volonté d'arrêter le temps et de le conserver comme tel, mortifié et pétrifié³⁰. Ainsi, la photographie tend

29. *Ibid.*, p. 128.

30. Explicité par André Bazin comme le « complexe de la momie », le rituel égyptien avait recours à l'embaumement du cadavre afin de pérenniser la réalité matérielle du corps. Pour le théoricien, toute image photographique serait porteuse de ce même rituel, puisqu'à la fois trace et empreinte, elle travaille à embaumer le temps, à le fixer et à le soustraire à sa propre corruption. A ce sujet, voir André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 369 p.

à représenter le corps qui, même agonisant, s’immortalise, car conservé comme trace et empreinte. Parce que le film met en scène l’intraitable, l’irreprésentable relié au virus, il s’inscrit d’emblée autour du noème³¹ de la photographie : ce qui est insupportable à voir, explose et surgit au regard, crée, par sa véracité, une irréversible violence de l’image :

Carence stérile, cruelle : je ne puis transformer mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard; aucune culture ne vient m’aider à parler de cette souffrance que je vis à même la finitude de l’image qui exclut toute purification, toute *catharsis*³².

Mais qu’en est-il lorsqu’il s’agit d’une photographie qui excède la corporalité, transperçant l’épiderme afin de dévoiler la vision intrinsèque du ravage sidéen?

L’imagerie médicale : entre le visible et l’invisible

Dans *Silverlake Life: The View from Here*, le discours médiatique se lie à l’imagerie médicale qui, par le moyen de résonances magnétiques, tomographies et radiographies, permet de sonder et d’entrevoir le virus de l’intérieur, transformant dès lors l’expérience de la spectature. Renversant l’espace de ce que la visibilité admet, le regard médical octroie au sujet le pouvoir de visualiser l’intérieur de son corps, ce qu’Ella Shohat nomme le *self-spectatorship*³³. À cet égard, les luminances générées par les appareils radiologiques franchissent la frontière corporelle marquée par les lésions, investie par le syndrome de Kaposi : dorénavant, le corps ne pénètre plus seulement l’image, mais celle-ci pénètre aussi le corps. Le film de Friedman, dans sa volonté d’exposer la chair réifiée par la maladie, cherche également à rendre visible l’invisibilité du virus, le travail de son invasion à la fois sur la peau, mais aussi sur l’ossature qui s’est amenuisée. L’enregistrement photographique qu’est la radiographie de la structure interne du corps mourant permet de matérialiser ce qui, de prime abord,

31. Le terme « noème » est ici employé dans le sens husserlien d’objet de pensée.

32. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 141.

33. Pour quelques détails, voir Ella Shohat, « Lasers for Ladies : Endo Discourse and the Inscription of Science », *Camera Obscura*, n° 29, 1993, p. 26-38.

ne se voit pas à l'œil nu : le cheminement secret de l'expérience mortifère en tant qu'*intrusive* et *invasive*. S'opère un certain renversement des conditions visuelles et de la perception :

[L']invisible, pour être vu, passe par le visible [...]. Il faut paradoxalement le rendre visible. On ne peut le saisir par sa nature propre, mais seulement par dérivation, par la manifestation de son contraire³⁴.

Or, les rayons lumineux percent le corps du mourant et créent la photographie interne de celui-ci. Cette photographie devient dès lors l'image (visible) de l'intérieur invisible, et le corps moribond, comme matière de visibilité de la photographie, est abandonné au profit de cette image intérieure. Il devient une *surface-carbone* à travers laquelle passe la lumière pour révéler l'image-même du sida, sa double généalogie : cancer et invasion, impalpabilité rendue visible.

Faire venir l'invisible à la surface ou faire voir la vue, rendre l'aspect du perspect, ce sont les deux lignes de fuite de tout art dit « visuel » et de toute pensée de l'intuitus, du schématisme et de la phénoménalité en général³⁵.

Sur pellicule radiographique, ne se donne à voir que la structure osseuse du corps mourant : trace de la trace, puisque seuls demeureront, après la mort, les os du cadavre, matière indestructible même broyée, infini retour à la cendre, retaille du corps. Tache noire sur fond blanc, la silhouette du moribond apparaît à la fois comme une figuration de l'origine et une représentation de la destruction. La photographie intérieure de ce corps sidéen promulgue donc ce qui a été et ce qui se rend, pour la première fois, visible, « éclat originaire précaire³⁶ ». Image auratique, elle met en place cette hésitation entre apparition et disparition : apparition de ce qui est en tant qu'image de la mort (corps squelettique rongé et décharné) et disparition ou absence de la mort elle-même, alors pétrifiée, tétanisée, captive et *prise* dans l'image.

34. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 195.

35. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 171.

36. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 173.

L'éclat de l'aura sépare, disjoint et sacralise, il recompose. Il permet le franchissement des obstacles, la traversée des surfaces, il donne accès à l'image. Il se situe sur le seuil, dans l'alternance et le vacillement, provoquant le scintillement du proche et du lointain, du disparu et de sa revenance³⁷.

Cette vision spectrale du squelette dont rend compte la radiographie n'est pas sans manifester quelque chose de perdu et de conservé : la vie qui anime la chair, ici protégée dans cette photographie comme trace. Cette image intérieure, parce qu'elle suscite la visibilité de l'invisibilité, traduit justement l'expérience de la mort et sa promiscuité, sa venue prochaine : « quand au seuil de la mort, nous sommes ici engagés vers une certaine possibilité de l'impossibilité³⁸ ». Ce paradoxe exprimé par Jacques Derrida serait celui-là qui, en filigrane, rend visible le travail de la contagion propre au virus du sida, mais aussi celui qui concède à l'image, et à son statut d'empreinte, de reste, le pouvoir de fixer le temps et de triompher de la mort.

Parce qu'il met au jour, à partir d'une lecture de l'ombre et des reflets, la coïncidence entre la présence et l'absence, la vitalité et la mortalité, le film de Friedman discute de la mort sidéenne autour de laquelle s'instaure une pensée dialectique où tout varie, hésite et vibre. Les images foisonnantes desquelles il est façonné s'inscrivent comme les traces brûlées d'une expérience singulière du sida dont le corollaire n'est plus, de manière paradoxale, la mort, mais bien la survie, la hantise, la revenance. La représentation visuelle, comme support de l'événement mortifère, permet de maîtriser la perte relative à la mort et de témoigner de l'absence dans la mesure où celle-ci invente et configure une présence : « Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent [...] *dominer* le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le *plaisir d'une présence* qui en tient lieu?³⁹ »

37. *Ibid.*

38. Jacques Derrida, *Apories. Mourir* – « *s'attendre aux limites de la vérité* », Paris, Editions Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 29.

39. Louis Marin, « Représentation et simulacre », *De la représentation*, Paris, Gallimard et Seuil, 1994, p. 305.

Les ombres, tout comme les textures lumineuses associées à la photographie et au regard médical, sont des images révélées, échappées du corps en souffrance. Ayant rencontré la lumière, elles s'y lovent et deviennent en sorte premières et distancées du sida. Ces images, en racontant ce que de la mort elles conservent, créent, par surcroît, un espace fécond dans lequel se donne à voir ce qui est de l'ordre de l'invisible, de l'infigurable. De la même manière, elles engagent une lecture de la mort dont il est désormais possible de croire que le statut ontologique a changé.