

La disparition comme mode d'apparition

Pascal Dufaux

Numéro 226, mai-juin 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17223ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dufaux, P. (2009). La disparition comme mode d'apparition. *Spirale*, (226), 4-5.

La disparition comme mode d'apparition

par PASCAL DUFAUX

Depuis 2004, je travaille à une représentation photographique panoptique du corps humain¹. Récemment, un événement personnel et esthétique m'a révélé de quelle manière la nature de l'image photographique d'un homme en vie se transforme lorsque celui-ci meurt et comment le phénomène de l'image photographique en est éclairé. En effet, lorsqu'une image réfère plus spécifiquement à la disparition d'une personne, la puissance de cette image augmente et révèle de quelle façon le principe de la disparition agit, faisant paradoxalement apparaître une connaissance qui n'existait pas auparavant.

Le 8 novembre 2008, mon oncle, le cinéaste documentariste Georges Dufaux² est mort à l'âge de 81 ans des suites d'un affaiblissement général provoqué par la maladie dégénérative d'Alzheimer. Deux ans plus tôt, en 2006, Georges avait accepté avec beaucoup de complicité de devenir le modèle d'un vaste portrait hyper-panoptique que je souhaitais faire de lui. Il s'assit alors torse nu pendant près de trois heures au centre de mon dispositif de prise de vue rotative 360° permettant à une caméra de faire le tour de sa personne. Ce sont donc plus de six cents clichés numériques que j'ai captés tout autour de lui, du sommet de son crâne à sa taille, arpentant centimètre par centimètre la circonférence de sa tête et de son tronc. Par la suite, j'ai assemblé la somme de ces points de vue pour réaliser quatre images composites, quatre mises à plat extrêmement détaillées de sa surface corporelle, dont une très grande image déployant l'intégralité de son buste et une deuxième exposant le bas de son tronc, ventre et dos. À l'automne 2007, j'ai présenté ce travail sculptural et photographique au

Dans son long poème *De la nature* écrit au premier siècle avant Jésus-Christ et corrigé par Cicéron, Lucrèce a voulu exposer le substrat atomique de l'univers, traduisant poétiquement le matérialisme d'Épicure. Il croyait que cet enseignement allait libérer les hommes des chaînes de la superstition et de la crainte de la mort, en montrant que tous les phénomènes relèvent de la physique des particules élémentaires qui, dans leurs chocs incessants, composent et décomposent tous les corps animés ou inanimés. En s'appuyant ainsi sur la substance éternelle de l'univers, l'atome, Lucrèce voulait démystifier la mort d'un homme en montrant que la disparition d'un corps, incluant son âme, ne signifiait rien d'autre en réalité que le démembrement d'un ensemble d'atomes qui donnaient, à ce corps, une consistance dans le temps. Il en va de même pour tous les corps dans la nature, exactement comme la permutation d'une seule lettre dans un mot suffit bien souvent à en composer un autre.

Même si Lucrèce n'est reconnu que pour son talent de poète, et non pour ses spéculations scientifiques, on peut avouer sans crainte, semble-t-il, que sa vision poétique de la composition de la nature ravit l'imaginaire, surtout lorsqu'elle expose sa conception des images qu'il appelle des « simulacres ». En effet, la théorie du simulacre de Lucrèce (que l'on pourrait aussi appeler une théorie de l'image) consiste à montrer que n'importe quel assemblage d'atomes, n'importe quel corps donc, émet un simulacre (un double imagé) dont la nature est aussi matérielle que l'original. Lucrèce parle en ce sens de « membrane », comme si le simulacre était un tissu pelliculaire, une seconde peau extrêmement fine, qui se détachait des corps pour voltiger dans tous les sens. Cette peau touche d'abord physiquement l'œil qui la voit, pour vivre par la suite dans la mémoire qui est rattachée à cet œil. Cette persistance du simulacre dans la mémoire avive encore plus l'imaginaire, car elle laisse aisément présager qu'il peut survivre au corps duquel il s'est détaché. Et comme le corps n'est rien d'autre qu'un assemblage d'atomes qui émet un double imagé non moins matériel, on peut imaginer que la persistance de ce simulacre assure une sorte de présence matérielle du corps au-delà même de sa décomposition atomique. Il n'est pas curieux alors de constater que cette théorie du simulacre de Lucrèce arrive à stimuler l'imaginaire matériel de la photographie en faisant de l'image non pas une reproduction immatérielle d'un original à jamais évanoui, mais une seconde peau qui permettrait au corps dont elle se serait détachée de subsister physiquement au-delà de sa mort. Ce qui signifie ultimement que le simulacre est aussi réel que le corps qui l'a produit. La force de l'image conçue de cette façon peut dès lors se mesurer à sa capacité de soulager du deuil en suscitant un sentiment de présence qui ne doit rien aux anges ou aux autres manifestations immatérielles d'un autre monde. En nous débarrassant particulièrement des superstitions qui touchent à la mort, le matérialisme mis en poème par Lucrèce ne nous aiderait-il pas à vivre au présent? Tout compte fait, ne serait-ce pas un peu cette raison qui nous permettrait d'imaginer l'actualité de sa lecture?

— SYLVANO SANTINI

Centre Vu à Québec et à la galerie Joyce Yahouda à Montréal sous la forme d'une installation titrée *Alzheimer* et ayant pour légende *Tentative de capturer la substance visuelle d'un homme en train de perdre la mémoire*.

La disparition récente de Georges Dufaux, c'est-à-dire l'irréversible nouvelle de sa mort, a modifié le sens de cette œuvre réalisée sur lui et avec lui. À l'origine, ma motivation avait été de rendre compte à travers une œuvre photographique, à mi-chemin entre documentaire et expérimentation formelle, de la réalité physique et matérielle du corps d'un homme d'Alzheimer, un mal encore très

obscur aujourd'hui qui attaque l'être dans ce qu'il a de plus constituant dans son rapport au monde : sa mémoire et, par conséquent, ses facultés de reconnaissance et de représentation des autres et de soi. J'ai été troublé à la pensée des effets induits par cette dégénérescence plastique du cerveau sur la capacité de mon oncle à se percevoir avec cohérence dans une continuité d'espace et de temps, lui qui a toute sa vie documenté le réel, homme de caméra, de cinéma et d'archives, de réalité et de fiction. Il m'a semblé que je devais tenter de fixer quelque chose de lui, de ce que j'appelle sa « visua-lité », la part de ce qui le rendait visible à moi, aux autres et dans une certaine mesure à lui-même à

travers la création d'une image photographique composite : le montage d'une saisie visuelle et temporelle de sa présence devant moi. Je voulais parcourir sa surface comme lorsqu'on survole et enregistre un territoire avec ce surcroît d'acuité, celui qui est le nôtre lorsque nous savons que pèse sur l'objet de notre observation la menace d'une disparition annoncée. Une acuité et une attention devant « une sorte de présence de la perte » telle que Jean-Paul Curnier la définit dans *L'avenir d'une disparition* (éd. Sens et Tonka, Paris, 2000) : « ... l'anticipation d'une perte prochaine se double de l'assurance de savoir la disparition présente, nommée [et] figurable... »

L'œuvre, la maladie et la mort de Georges ont été pour moi l'occasion d'une expérience inédite à la croisée de l'existence et de l'esthétique. Sa disparition illumine un aspect du phénomène de l'image qui me fascine et dont je tentais déjà de rendre compte à travers mes œuvres récentes, *Autour de vous*, *Radiant* et *Adolescent*, ainsi qu'avec les prochaines mises en œuvre, *Cosmos*, *Irradiant* et *Étreinte*. La disparition du corps de l'homme qui s'est fait photographe ouvre une série de méditations sur la nature du lien qui unit un corps disparu à sa représentation photographique. Qu'est-ce qu'une photographie? Ou plus exactement, qu'est-ce qu'une image photographique d'un corps? Et quel lien entretient l'image avec l'existence du corps?

Mon hypothèse, toute personnelle, est que le corps, considéré dans sa dimension optique, c'est-à-dire dans sa visibilité, dans ce qui le rend visible et tangible au regard, est essentiellement de nature irradiante tout comme l'est la multitude des phénomènes du monde visible. L'image du corps serait donc un instant de cette radiation lumineuse du corps. Dès l'Antiquité, Lucrèce décrivait dans son ouvrage *De natura rerum* le principe de l'image-membrane ou *simulacra*. Selon cette spéculation de physique optique, de chaque corps émanerait un flux incessant de membranes extrêmement minces qui contiendraient, en latence, la parfaite image de la chose, sa substance visuelle. D'après Lucrèce, notre vision résulterait du choc sur la surface humide de l'œil de ces multitudes de substances visuelles dans l'air, ce rayonnement produit par l'environnement des choses et des corps se tenant autour de nous.

Dans la perspective ouverte par le matérialisme optique, l'image du corps serait donc un degré de présence de ce corps, non pas une représentation schématique comme le fait le dessin, mais bien un instant lumineux de ce corps émis par ce corps, projeté dans l'espace et pouvant s'imprimer sur un support capable de s'imprégner de cette

image. C'est probablement cette empreinte de lumière qu'ont donné à voir les *camera obscura* du XVI^e siècle, et c'est aussi probablement le même phénomène que les premiers photographes, tels Niepce, Daguerre et Talbot, ont vu apparaître à la surface de leurs plaques et papiers sensibilisés et qu'ils nommèrent alors l'« *image latente* ». « *They are the sun-pictures themselves* », écrivait Henry Talbot en ouverture de son ouvrage *The Pencil of Nature* publié en 1844, une image fidèle en tout point à la réalité optique, produite par la nature elle-même, enregistrée dans l'émulsion de sels d'argent, d'abord invisible à l'œil, mais révélée puis stabilisée par la suite à l'aide de solutions chimiques en une empreinte photographique durable, l'image photographique.

À la suite de Lucrèce, si l'on accepte l'idée qu'à l'échelle de l'atome et du photon, le corps établit une sorte de contact physique avec l'œil par le biais de la propagation de son *simulacra* dans l'espace, l'image photographique serait donc le résultat d'un transfert du toucher de la luminescence rayonnante des corps et des choses sur une surface sensible — argentique, électronique ou numérique. Dès lors, la photographie d'une personne pourrait être perçue comme l'enregistrement d'un instant de cette substance visuelle, une saisie de cette sorte d'irradiation d'images infimes produite par l'enveloppe charnelle de la personne. Une fois fixée sur un papier ou apparue sur un écran, cette irradiation demeure active bien au-delà du déplacement ou de la disparition du corps-source.

Il me semble que c'est bien cette même substance visuelle et son étonnante prolifération réverbérée, mémorisée et amplifiée dont nous faisons le constat aujourd'hui, l'omniprésence quasi prismatique des images captées par la multitude des capteurs, caméras et autres encodeurs optiques que l'on dirige sur nos corps ou le corps des autres.

Vue sous l'angle atomiste, l'ac-

tuelle profusion d'images existe depuis aussi longtemps que le monde est vu puisqu'il est de la nature même de la réalité de générer de l'image en abondance. Ce qui a par contre radicalement changé à la suite de l'invention de la photographie en 1839 jusqu'aux développements actuels de l'image médiatique, c'est que nous avons augmenté de façon considérable notre capacité à rendre visible la substance visuelle du réel. Bien que cette profusion d'images soit génératrice de bruits, voire de vertige, et puisse faire entrevoir la menace d'une disparition de la réalité sous l'effet de sa quantité³, elle me semble plutôt manifester le jaillissement même par lequel le réel apparaît. Partout, le réel est extraordinairement proliférant tout autant dans ses dimensions microscopiques que macroscopiques, voire quantiques. Et si ce plein de réalité, ce trop-plein de voir nous donne parfois la sensation fugitive de ne plus rien voir, peut-être devons-nous nous exercer à voir autrement?

Je reviens alors aux portraits hyper-panoptiques de Georges Dufaux. Pour ma part, ces portraits ont été et demeurent l'occasion d'une conversion empirique de mon regard. C'était en effet la première fois que mes images me plaçaient si intimement et concrètement à la croisée des enjeux plastiques de la mémoire, de la disparition et de la nature du phénomène photographique. Abruptement, j'ai pris conscience à quel point dans la disparition physique définitive d'un corps la substance visuelle déborde les limites de son existence, et aussi à quel point elle est toujours irradiante, immanente, influente à travers le rayonnement de son image. Malgré la disparition, c'est donc l'apparition d'un enthousiasme insoupçonné devant le pouvoir de transmission de l'empreinte toujours vibrante du corps, pour ainsi dire presque tactile, et ce, par-delà les limites temporelles et spatiales de la vie humaine.

Aussi, en revenant à l'un des films documentaires réalisés par Georges Dufaux, *Au bout de mon âge*⁴, que

j'ai revu après son décès, je perçois pourquoi la présence de ce couple âgé qu'il a filmé en 1975, un couple aux prises avec le vieillissement, me touche, c'est-à-dire de quelle manière leur substance visuelle me parvient à travers la distance et le temps et comment cela m'atteint pour ainsi dire matériellement, tout comme m'affectent les portraits hyper-panoptiques de Georges en me transmettant une part pour ainsi dire épidermique de ce réel qui n'est pas le mien et qui pourtant le devient par absorption de l'image de sa substance visuelle par ma propre substance.

Enfin, à travers toutes les images que nous faisons apparaître, à travers les images que nous captions et diffusons à profusion, n'est-ce pas toujours le réel que nous voyons surgir? Un réel plurivoque, multidimensionnel et protéiforme avec lequel nous faisons corps intimement, charnellement, substantiellement, un réel qui nous touche et nous trouble tant il apparaît à chaque fois davantage dans toute son envergure, c'est-à-dire profondément immanent, rémanent, indifférencié, chaotique et cosmique. ●

1. Voir le numéro de septembre-octobre 2008 de *Spirale* (no 222).
2. Avec plus de 130 films à son actif, Georges Dufaux fut directeur photo, réalisateur, monteur et producteur, l'un des pionniers importants de la première mouvance du documentaire à caractère sociologique et du cinéma direct qui se développa à l'Office national du film du Canada à partir des années 1950 jusqu'aux années 1980.
3. Voir Jean Baudrillard, *Le crime est parfait*, Galilée, Paris, 1995 : « *Nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité dans une profusion d'images où il n'y a plus rien à voir, et en même temps de masquer cette disparition.* »
4. [<http://beta.onf.ca/selection/georges-dufaux-un-homme-engag-un-cinaste-prolifiqu/>]