

# Introduction

Anne-Marie Picard

... je te regarde pour que mon regard  
te donne la force de me prendre.

(Hélène Cixous)

Que cherche le regard ? N'est-ce pas cette question-là qu'il faudrait commencer à poser comme la première stèle sur l'estrade encore vide ? Celle donc de son aboutissement, improbable, au cœur d'un objet, d'un visage ?

Sonder, fouiller, pénétrer, percer ; fixer, tourner, porter, jeter, détourner, voiler... Conduit et ouverture, le regard est geste et chose à la fois. C'est parce qu'il est recherche, inquisition, que son objectification et sa mise en scène — comme s'il était un accessoire remisable ou un mouvement à canaliser, à désarmer —, semble a priori faire question. Comment mettre en scène un feu follet ? L'émanation d'un corps vivant ? S'il y a mises en scène pensables de cet acte-chose sans bord et sans fin, est-ce seulement comme tension, *tensivité*, trouble de la pupille, resserrement du diaphragme, fil de l'œil ?

Dans les arts du regard, peinture, théâtre, cinéma, photographie, quand il fait semblant de *garder* ce qu'il a vu, le regard se pose comme angle de vue, halo, rayon de lumière, étincelle dans l'œil de l'autre, traits de présence qui ne servent que comme révélations d'une absence. C'est finalement le bord du tableau et ce qu'il empêche de voir, qui cadre la présence immatérielle du feu qui a brûlé l'image. Car c'est bien la mise en scène elle-même qui permet de saisir ce qui serait en son centre : le regard d'un sujet, absent, mais présentifié par les arrangements des choses. Comment en fin de compte donner à voir le désir ? Car ce que cherche le regard n'est-il pas ultimement cet objet du désir, obscur et impossible, toujours introuvable — c'est d'ailleurs pour cela qu'il est «regard» et non «vision», «hallucination», «croyance» et «fantasme». Cette quête de ce qui vient s'inscrire dans *mon* tableau, se représentera ainsi non pas par les choses saisies (elles ne le seraient que dans le vide) mais par les bords, les limites données au regard toujours à venir du spectateur. L'art visuel cherche infiniment à mimer ce regard comme manque dans le désir des choses, comme la *regard des choses*. Car ce sont elles, comme les feuilles des arbres qui parlent le vent, qui mettent en scène le regard. Celui-ci devient ainsi un positionnement *par* les choses pour que, en retour, le sujet capte l'altérité matérialisée de son propre œil, comme si quelque chose pouvait finalement advenir qui représenterait le sujet pour lui-même. Illusion ! La chose se donne peut-être toute dans sa rondeur mais l'objet, lui, reste introuvable ; cet objet qui me comblerait totalement si, par malheur, il ne venait plus à manquer... Trouver, *garder* l'objet, faire Un avec lui, signifierait ne plus manquer, ne plus *ex-sister*, chuter dans l'illimité, jouir, mais aussi mourir. L'agir du regard sur les choses ne se fait-il pas dans ce désespoir vital ? Celui où l'humanité de l'humain se donne à voir dans et autour de *ce trou*

*qui regarde en retour*, de cette perte de l'objet qui fonde le sujet à la fois comme centre, image inversée du trou, et comme absence<sup>1</sup>.

Ainsi parle le poète :

Voir en poète, ce sera pousser le regard jusqu'où je cesse d'être spectateur pour me retrouver sur la scène regardée, jusqu'au moment où je me vois moi-même «présent au milieu du tableau».<sup>2</sup>

Devenir la chose qui regarde, pleine, monolithique, moi-chose pour l'autre, soumis, béat. Comme présence centralisée, le poète se trouverait ainsi à une place enfin située (par le regard d'un autre) où pourrait s'installer, se lover celui qui jadis était vagabond. Ce rêve qui fait passer le sujet de regardant à regardé, de spectateur à chose — et «incarnant» une chose le poète pense trouver son sujet comme objet : «se voir soi même» —, propose donc l'image d'un moi enfin constitué et puissant comme ce qui est «au milieu du tableau» (Cixous reprend ici une expression d'Hoffmann). Ce glissement de la position de «source du regard» à celle de «chose vue et toute-visible» rappelle étrangement celui qui faisait du monarque de l'Ancien Régime, le centre, à partir duquel s'organisait la perspective des spectacles, mais aussi le point de visée du public. Les décors de la scène et l'architecture de la salle (ou du parterre) étant disposés autour du point central que le XVII<sup>e</sup> siècle a commencé à poser comme le point de vision optimale du spectateur princier (comme le montrera plus loin Jean-Vincent Blanchard). Le monde devient-il alors un théâtre où, seule, la place du Roi peut vraiment combler ? *Les Ménines*, regardées par Foucault dans *Les Mots et les choses*, mettront aussi en scène ce regard du Prince comme point du sujet. Cette prégnance du regard vu du roi (qui aura son apogée sous Louis XIV, le Roi Soleil) semble alors marquer la naissance d'une idéologie qui rend équivalent regard et puissance et, de là, élection et détention de la vérité et de la loi. Le *Panoptikon* du philosophe Bentham, modèle de la surveillance pénitentiaire à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, revisité par Foucault — et dont le fonctionnement fait encore sens dans la vision paranoïaque sartrienne d'un sujet hégélien où l'autre cherche mon effacement, comme l'articulera Angelina Vaz — en sera une des modalités : surveiller, c'est déjà punir : le narcissisme de l'exhibitionnisme monarchiste vu-voyant a pour pendant l'agressivité et la violence de son envers, prison où le sujet perd le contrôle des limites de sa *privauté*.

Ainsi les sujets du roi deviennent roi en se plaçant dans sa loge, devant le spectacle du monde (autrefois) organisé pour lui. L'héroïsation du regard du roi transformait ce dernier en *la cause* même de la scénographie, décor et actions incluses sans aucun doute. En effet, comme le dira Christine Roulston à propos de *La Princesse de Clèves*, «la position de l'omniscience est à la fois une impossibilité et une illusion nécessaire pour que la représentation ait lieu». Si

1. Voir ce qu'en dit Lacan : «Même manquant, le regard est bien l'objet à présenter à chaque désir sa règle universelle, en matérialisant sa cause, en y liant la division 'entre centre et absence' du sujet» : «Kant avec Sade», *Écrits* (Paris : Seuil, 1966) 785.

2. Hélène Cixous, *Prénoms de personne* (Paris : Seuil, 1974) 99.

alors le poète veut devenir un sujet «au milieu du tableau», c'est sans doute que c'est aussi la position du roi au centre de son théâtre. L'ambivalence du mot «sujet» suggère ainsi tous ses glissements: sujet du roi, sujet au regard (comme on dit «à la maladie»), sujet du tableau ; point du sujet, sujet du désir, etc. Le regard divin et/ou royal fut un modèle de regard et de subjectivité puissant ; machines rhétoriques et machines théâtrales, machinations de la Cour, du prétoire, viols de l'intimité, voyeurisme et exhibitionnisme, aveux, secrets... Cette monarchie de la pulsion scopique — où le roi se donne en spectacle en allant au spectacle — n'est-elle pas fondatrice de cette spécificité culturelle où baignent tous nos arts — sans que le roman, «machine à faire voir» depuis sa naissance, en soit d'ailleurs épargné ? Le cinéma comme un pont entre peinture et roman s'est installé à leur suite comme un Panoptikon, une machination qui fait du voyeurisme la perversion la plus valorisée culturellement. Pourtant, le cinéma peut faire semblant, avec des moyens techniques de plus en plus sophistiqués, de ne pas verser dans ce mode de jouissance particulier. Le lyrisme poétique des films français des années 30, par exemple, a réussi à faire entrer la grisaille, la brume et des voiles sur un écran devenu hyper-lumineux avec les comédies hollywoodiennes. Daniel Vaillancourt nous en montrera le fonctionnement sémiotique à partir d'une réflexion sur l'architecture comme «machine à regard», machine mise à l'œuvre par son paradoxe même — celui du cache, du voile de son champ —, dans un film devenu classique : *Le quai des brumes* de Marcel Carné. Par contre, c'est le retour du refoulé, sous la forme du hors-champ comme lieu d'aventure, lieu aussi de violence et de sourires en coins où l'ordre établi de la narration et de la lecture se voit chamboulé, que Richard Saint-Gelais fera jouer en retraçant le parcours de l'œil dissipé ou discipliné d'un lecteur ; c'est ainsi le processus même de la lecture et de sa translinéarité qui deviennent scènes du regard, un regard mimé en miroir par l'histoire même d'une bande dessinée appelée à juste titre : «Interférence».

Ces pièges imposés au spectateur, qu'il soit roi ou sujet, au théâtre, dans le roman ou devant le mobilier urbain, au cinéma ou devant une bande dessinée, sont autant de machinations pour guider l'œil, imposer aux individus un *ordre de regard*, les obliger à suivre des parcours où les êtres exhibés, les choses montrées ou voilées, font des individus autant de punctums éphémères dans une modernité naissante, autant de rouages huilés d'une mécanique moderne qui s'attarde. Les évoquer, c'est aussi retrouver certains sites culturels, témoins des idéologies du regard. Spatialisations et positionnements actifs des individus, guides de l'œil : l'architecture théâtrale, pénitentiaire, portuaire, icônique ou textuelle feront du regard, ce qui, sur la scène culturelle à la fois singulière et universelle, est canalisé, interdit, barré, éconduit. Par ces contraintes d'un faire-regarder, auxquelles se soumettent les sujets quant à leur choix même d'objet de convoitise, et donc, plus fondamentalement, à ce qu'ils sont pour eux-mêmes, le regard devient *habité* par la loi, un *habitus* au sens où l'entend Pierre Bourdieu : constructions et architecturations du regard, forcé, formé et informé pour le faire conformer ; sujets contraints à désirer des objets qui semblent finalement être l'information même de cet ordonnancement de la vision. Le regard — éphémère — passe alors au statut de vision — idéologique. Comment donner à voir sans demander de regarder, sans demander aux individus d'être porteurs d'*un*

regard déjà tracé, «perspectivé» ? Et alors que penser du statut de cet œil contraint depuis la chute du roi, la chute de l'Un et de l'unicité du sujet ?

Dans la deuxième partie et dans un retour sur le regardant lui-même, plutôt que sur les machines qui le dirigent ou l'entravent, la quête du regard s'*objectalisera* comme fonction et représentation du manque-à-être du sujet : manque parlant, pourrait-on dire, dans notre deuxième partie dont trois des articles sont consacrés aux rapports texte-photographie (Taminiaux, Picard, Lequin). Si nous disons *objectalité* du regard plutôt qu'objectification, c'est que, mis en scène, le regard ne devient pas chose mais objet, un objet investi d'affect (comme le concevait Freud). Sinon comment y aurions-nous accès ? Comment pourrions-nous construire un savoir sur ce qu'il déforme et informe ? Borne, sens, limite : les lectures de la deuxième partie de cet ouvrage dessinent ce que le regard cherche. Si une fois textualisé, accroché à un mot, le regard peut sembler rassurant, désarmé de ses pouvoirs maléfiques, quelque chose de cette dimension incommensurable de ce qui, finalement, vient d'un trou se donnera à lire. L'article de Ralph Heyndels sur «L'arrêt de mort de la vision moderne» mettra en scène la nostalgie qui marque cette vision. Savoir que l'objet est introuvable, que la place du roi est vide, que le sujet est condamné à chercher l'un et l'autre pour les perdre... De Descartes à Derrida, en passant par Lévinas, c'est l'impossibilité des retrouvailles avec l'illusion du «voir clair» de l'Âge de Raison qui se dessinera.

Le trou de l'œil que je cherche dans l'image peut parfois s'incarner dans l'autre qui, semblable à moi, peut aussi devenir en un instant mon ennemi mortel. Transgression, traversée; tremblement et sensibilité : l'altérité du regard lorsqu'elle atteint l'angoisse du regardé, peut aussi devenir abolition et meurtre. D'où la violence attendue, prédite, quand le regard fait la loi, pose l'interdit, provoque effroi et fait effet de viol, de pénétration de «dépossession» — c'est ce regard-là qui est mis en scène par Boltanski et par Jean-Philippe Toussaint tels que posés en diptyque par Pierre Taminiaux. C'est bien d'une perte irrémédiable qu'il s'agit et qui se pose comme le prétexte des scénographies des deux artistes où la violence de l'image se raconte ou se montre, ou sa sacralité renvoie à celle de la vie perdue de l'enfance, du prisonnier des camps nazis. Angoisses sublimées de la peur de l'autre: même motivation pour *Le Désert mauve* de Nicole Brossard telle que lue par nous-même en regard avec un livre de Marie Redonnet. C'est dans le rapport à la photographie narrée ou donnée à voir que la relation toujours difficile à l'autre se représente entre imaginaire et symbolique. Accrochée à ce rapport-là, c'est par la vision de deux femmes, Louise Warren lue par Lucie Lequin, une vision commune plus optimiste, positive car enlacée et ancrée dans une éthique de vie, de survie et de dépassement, que cet ouvrage se terminera. Entre la photographie et le texte, le sujet féminin (cet homme à venir, comme disait le poète) parcourt chez Warren une traversée des étapes mêmes de notre revue : d'objet soumis au regard de l'autre, elle advient comme sujet dans la sublimation, l'invention de soi, de son propre regard montré et dit.

Car si la vérité du sujet, c'est son désir, comme le dit Lacan; et si le regard est ce que l'autre donne comme représentation de ce désir singulier — un désir qui est fondamentalement ce qui est désiré de l'autre (ce qu'évoquait l'exergue de Cixous) —, alors quelque chose d'essentiel se travaille si on prend le regard

comme cette chose chue de l'autre. Faire passer illusions et angoisses dans la parole, dans la représentation, écrire les regards, c'est alors sans doute se faire le machiniste du désir, des désirs de vision des autres. Et être machiniste, c'est être dans l'ombre, au-dessus ou derrière les acteurs pour mieux fabriquer et donner à voir la scène, *ce lieu où, sous une certaine lumière, c'est<sup>3</sup> ...*, pendant l'instant éphémère de la jouissance.

*University of Western Ontario*

---

3. Cixous, p. 99.